نعمان عاشور

المسرح حياتى



المسرح حياتي

الغلاف والاخراج
عادل ثابت

نعمان عاشور

المسرح حياتي

القاهرة للثقافة العربية

المسرح حياتي

هذه ليست ترجمة ذاتية ، . ولكنها ذكريات أنقب فيها عن المكونات الثقافية والفكرية التي دفعتني الى الاتجاه نحو المسرح . .

وهي ذكريات أحاول من نظرتي الخاصة وما خضته من تجارب أن أضع بها بعض ملامح الحركة المسرحية التي قدر لي أن أساهم فيها من بدايتها . . بدور مبكر .

نعمان عاشور

المعادي يوليو سنة ١٩٧٤

البيئة والوراثة

كانت مدينة ميت غمر التى ولدت فيها ولاتزال مركزاً هاماً من مراكز محافظة الدقهلية . تتوسط أربع عواصم رئيسية كبرى من عواصم محافظات الدلتا . فهى تقع فى قلب المربع الذى يصل بين الزقازيق شرقا وطنطا غرباً وبين المنصورة شمالا وبنها جنوباً . أنها والحال كذلك مدينة وسط تحمل كل مواصفات المدن ولكنها مدينة يغلب عليها الطابع الريفى الخالص . . إذ تحيطها القرى من كل جانب . لكن لعل أبرز ما يميزها . أن النيل يلتف بها من الغرب بقدر ما تلتف بها ترعة الرياح التوفيقى من الشرق . ولهذا جمعت ميت غمر بين الكثير من المحاسن وفى مقدمتها روعة الطبيعة وجمال المنظر إلى جانب الصفة الحضارية كمدينة تجارية . والصفة الريفية التى تكتسبها مما يحيطها من القرى . والكفور . . والنجوع .

وهكذا كانت البيئة التى نشأت فيها تجمع بين التحضر المدنى والأصالة الريفية والجمال الطبيعى الساحر الخلاب . . وبذلك تعددت منطلقات خيالى من البداية . . وعشت ولا زلت أعيش تتجاذبنى هذه العوامل الثلاث واقعية أبناء المدن ونشاطهم . . وقدرية أبناء الريف وخمولهم وطيبتهم . . وشاعرية أبناء الطبيعة وشطحاتهم .

فإذا انتقلنا من البيئة إلى الوراثة . وجدتنى وقد جمعت بين نقيضين . . فأمى ريفية من بنات القرى ولكنها من عائلة إقطاعية المنبت . وأبى سليل عائلة

مدنية خالصة من عائلات الطبقة الوسطى .. وكان جدى لأبى من بكاوات الريف الذين وزعت عليهم الأراضى على عهد سعيد ثم عهد إسماعيل للارتكان عليهم فى تكوين طبقة تخدم الأسرة العلوية وتثبت سلطانها بعد ثبوت عجز السلالات التركية والشركسية فى السيطرة بالقوة الجبرية على جماهير الفلاحين فى الريف . وقد سماهم الرافعى « كبار أعيان البلاد » كان يملك مئات الأفدنة ولكنه عرف بالانصراف عن السياسة وهواية الأدب والفن .

وكانت جدة والدى لأمه شقيقه هذا البيك أو الباشا فى أواخر أيامه هى فى نفس الوقت عمة والدى . وهى التى قامت على تربيته فأخذ عنها الكثير ولم يأخذ من عائلة والده إلا القليل .. ذلك أن جد أبى كان قاضياً شرعياً تخرج فى الأزهر . ووالده عالما أزهريا لم يحترف مهنة وإنما عاش على الثروة التى خلفها له القاضى .. ولهذا كان الناس فى ميت غمر يطلقون علينا عائلة القاضى .. وقد عاش أبى وتربى فى كنف جدته لأمه شقيقة الباشا الإقطاعى .

وأنا إنما أذكر هذه التفاصيل لأهميتها بالنسبة لتكوين أبى . لأنه كان أكثر من أثر على حياتى فى بدايتها .. ذلك أنه ورث الكثير من الميول الفنية لعائلة أمه ولم يأخذ من عائلة والده شيئاً إلا ما خلفه له من ثروة أو مال .. وقد عاش بعد وفاة جدته لأمه فى كنف خاله . إذ ماتت أمه من الصغر وكان هذا الخال أيضاً صاحب ميول فنية غامرة إلى جانب اهتماماته السياسية .

ورث أبى حب الفن والهيام به من عائلة أمه . لكنه لما مات والده ورث عنه إلى جانب الثروة . مكتبة كبيرة عامرة تفتحت عليها عينى حين نقلوها إلى منزلنا من بيت جدى بعد وفاته .. وكان ذلك بالتحديد عام ١٩٢٤ وأنا فى السادسة من عمرى تقريباً .. وأنا أذكر هذا التاريخ بكل وضوح

وجلاء . لأن هذه المكتبة التي كونت فراغ ثلاث حجرات واسعة من منزلنا الكبير . . كونت المهد الحقيقي لطفولتي .

● الوسط العائلي ●

كان لي ثلاث عمات بنات لم يتزوجن بعد . وكانت أصغرهن رحمها الله . . لأنها ماتت من شهور . . لا تكبرني إلا بأعوام قليلة . وكن يعشن مع أبي في منزلنا . . وقد رتب لهن جدي في حياته — مدرساً خاصاً هو فقيه الكتاب الذي تعلمت فيه . . ليعلمهن القراءة والكتابة ومبادىء الحساب والقرآن الكريم . وكنت بوصفي الابن الأكبر لوالدي . . وللأسرة جميعها . . موضع رعايتهن وتدليلهن . . . فإذا حضر الفقي . . كان لابد من وجودي معهم في كل الدروس . . وهكذا تعلمت القراءة والكتابة معهن أكثر مما تعلمتها في الكتاب . ولما مات جدي وانصرف والدي إلى محاولة حصر ثروته وإدارة تركته ، وانشغلت أمي بأخي وأختي اللذان أنجبتهما بعدي تركتني لعماتي . .

وكانت عماتي بحكم ما حصلن من تعليم وقدرة على القراءة وبحكم كونهن فتيات لا يخرجن من المنزل . . فأنصبت تسلياتهن على اقتناء المجلات . . وبخاصة المجلات المصورة التي كانت تصدر في هذا الوقت . وأهمها على حدما أذكر . . مجلة اللطائف المصورة . . ومجلة الأولاد . . فإذا ما فرغن من قراءتها . . رحلت أجمعها وأحاول قراءتها بنفسي . وأن أنسى من هذه الفترة الصور العديدة التي كانت تنشر عن قضية اغتيال السردار والقبض على أولاد عنايت وهي من القضايا الوطنية السياسية الكبرى التي وقعت عام ١٩٢٥ مما لا يزال يلتهب به خيالي حتى اليوم . ومما جعلني أتعلق بالسياسة . . كما أذكر جنباً

إلى جنب مع صورهم وهم على حبل المشنقة .. مما أبكانى وأخافنى وأرعبنى ليالى عديدة.. صور قصص دان ودورا ومغامرات طرزان ملك الغابة التى كانت تملأ صفحات مجلة الأولاد . وهى مجلة للأطفال كانت تصدر فى تلك الحقبة .

ومن هنا نمت عندى هواية القراءة نمواً باكراً قوياً حتى أصبحت كالطعام والشراب فى حياتى . . فكنت مع انقطاع ورود اللطائف المصورة ومجلة الأولاد . . أنصرف عن عماتى الثلاثة وأتركهن فى مشاغلهن المنزلية إلى المكتبة التى خلفها جدى وأتى بها والدى إلى المنزل .

كانت المكتبة فى الدور الأول من المنزل وتشــغل ثلاثة غرف كبيرة . . وتتكون من عدة دواليب زجاجية عريضة ومرتفعة طويلة . . تفوح منها رائحة النفثالين التى لم تفارق خياشمى حتى اليوم . ويتكون كل دولاب من أربعة رفوف وفوق ضهر أحد الدواليب كانت هناك مجموعة من الكتب المغلفة بالجلد . . محفوظة فى داخل أربعة صناديق من الخشب . هى عبارة عن نسخة خطيــة كاملة الأجزاء للقرآن الكريم . نسخها جدى لأبى بخط يده وكتب على هامش صفحاتها . أنها « وقف لله تعالى » ووهبها لمن يقرأها . . وهذه المجلدات الخطية لا تزال عندى إلى الآن من أبقى ما بقى من ماضى حياتى وتراث جدى .

أما المكتبة ذاتها فكانت تحوى العديد من الكتب . . أذكر منها مجموعات الأغانى للأصفهانى . . والأمالى لأبى على القالى وسيرة بن هشام وتفسير الطبرى والبخارى والعقد الفريد وطبقات الشعراء . . ثم الجبرتى . . وعشرات من الكتب الأخرى متراصة فى مجموعات . وكتاب الجبرتى وهو من أربعة أجزاء . كل جزئين فى مجلد واحد . هو الكتاب الوحيد الذى لا زات أحتفظ به منها . . والفضل فى ذلك لزوج خالتى الذى استعاره من

والدى ولم يرده له . . وبالتالى أفلت من صفقة أو شروه البيع التى انتهى إليه تاريخ المكتبة بعد سنوات قليلة من ارتيادى لها . هذا إلى جانب عدة صفحات على شكل نوتة من نوت الكتابة مغطاة بالجلد . . وفيها بعض أبيات الشعر الذى كان يكتبه جدى . . ولمحات عن لقاءات تمت بينه وبين الشيخ محمد عبده . . كتبها بخط يده وباختصار وإعتداد وفخر .

ولا أحب أن استطرد طويلا فى ذكر هذه المكتبة ولكن الذى لا أنساه عنها . إننى كنت أمضى أغلب أيامى فى الصباح وقبل أن أتعلم لعب الكرة . . فى قراءة ما بها من مجلدات لا أحسب أنها تركت أثراً كبيراً على تفكيرى . . فيما عدا تاريخ الجبرتى الذى قرأته بعد ذلك بسنوات ولأكثر من مرة حين تسكرم زوج خالتى رحمه الله . . فرده إلى كأثر من الآثار الباقية لمكتبة جدى . .

مــــع أبى

بعد هذا تغيم الرؤية فلا أكاد أذكر منها إلا لمحات عابرة . أبرزها مايحتمل أن يكون قد سيطر على والدى من تأثيرات دينية جارفة . إذ أرانى أزداد التصاقا به بعد أن تزوجت الكبرى من عماتى الثلاثة . ورحلت الثانية وأختها لتعيشا فى القاهرة مع أختهما الأكبر .

كان والدى يقوم بإحياء ليالى رمضان فى كل عام وتبدأ الليلة قبل الأفطار . . فيجتمع فى الغرف التى تشغلها المكتبة ثلاثة مقرئين كل واحد منهم فى غرفة يرتلون القرآن . ثم يأتى موعد الأفطار فتخرج الصوانى من المطبخ الكبير فى المنزل . . صينية لكل طابق من طوابق المنزل الثلاثة . . ويجىء المساء

بعد آذان وصلاة العشاء . فيعاود المقرؤون جلستهم حتى بداية السحور . وهكذا . بينما البيت يشع بأضواء الكلوبات .

والحادث الوحيد الذى أذكره من هذه الحقبة . . وصول جماعة من القاهرة . . على رأسهم شيخ معمم قالوا أنه الشيخ سلامه . . والاسم منطبع فى ذاكرتى الواقعة التى حدثت لى معه . . فقد طلب والدى . . ومن عرفت بعد ذلك أنه خالى . أو على الأصح ابن عم والدتى . . أن أدخل مع أخى وأختى لنقبل يد الشيخ ثم أصب أنا له الماء ليتوضأ به .. وبعد ذلك أشرب من حصيلة ماء وضوءه وأغسل وجهى ورأسى وذراعى تيمناً وتبركا . الشىء الذى رفضت أن أفعله . . وضربنى والدى من أجله لأول مرة فى حياتى .

بعد هذا حل المولد النبوى . . (مولد النبى) وكان يقام فى ساحة جزيرة على النيل بجوار الكوبرى الفاصل بين ميت غمر وزفتى . . وكانت لنا فيه خيمة سنوية كبيرة يقيمها والدى أخذا عن جده .. وكنا نذهب إليها أنا وأخى وفوج من خدم المنزل .. يحملون صوان عدة مليئة باللحم والرز توزع على من يقومون بالذكر داخل الخيمة .. وهناك أيضاً رفضت أن أقبل يد الشيخ الذى كان يرتل الأدعية .. فضربنى والدى المرة الثانية . ومن ذكرياتى عن تلك الفترة كذلك .. الموكب الذى كان يقام فى المدينة .. ويسمى « زفة الشاشات » وفيه يلف جميع سكان المدينة شاشات خضراء حول رؤوسهم ويتجمع أهل الحرف ويقفوا فوق عربات كاروا .. كل يحمل ما يشير إلى حرفته .. الحدادين والنجارين الخ .. وتطوف الزفة فى الشوارع الرئيسية المدينة . وأمامها مواكب أصحاب الطرق الصوفية .. الشاذلية والرفاعية وغيرهم .. وكنا أنا وأخى نسير فى مقدمة موكب الشاذلية نلبس قفاطين مزركشة ونحمل فى يدنا آنية فضية نرش منها الماء المعطر على الواقفين فوق

الأرصفة من المتفرجين .. وكان والدى يجلس على مقعد أمام بيتنا .. ومن حوله عديد من النـاس يراقبون إقبـال الموكب (الزفة) فلما نصل إلى مكانهم نخرج من الصف أنا وأخى ونتجه إليه .. وبجواره شيخ معمر يحمل شيلان خضراء .. ويسرع إلى لفها حول رؤوسنا لنصبح أشياخاً حقيقيين .. ولـكن بعد أن يقف والدى حاملا فى يده جريدة نخل مشقوقة من طرفها السميك ويضرب بها على ظهرينا سبع ضربات فتطرقع طرقعات مسموعة .. وكان يسمونها «مقرعة الولاية» .. ومعناها أخذ العهد على متولى الطريقة .. وأيامها قيل لنا أن والدى كان قد انتخب سنداً للطريقة الشاذلية وأن سيرنا فى الموكب وضربه لنا بالمقرعة على هذه الصورة من سلطات هذا المركز الذى عين فيه ..

والذى يبدو أن والدى بوصفه الوريث الأكبر كانت قد تسلمت إليه هذه المشيخة من والده بعد جده .. والظاهر أن هذه المراسم كانت تجرى قبلا من دار جدى وانتقلت إلى أبى بعد ذلك لتتم على هذه الصورة فى بيتنا .. وان جدى كان قد خصص لهـذه العملية ريع بعض الأوقاف التى تركها لأبى ليتولاها .. فأصبح ملزما بذلك . . وعلى كل فلست أذكر أن هذا الحال دام طويلا .. إذ سرعان ما انقلب إلى نقيضه تماما .. وهذا النقيض كان له بالفعل أثره على تـكوينى واتجاهى وتشكيل ميولى الفنية .. وذلك بفضل ارتباطى الوثيق بأبى وتأثرى الـكامل به فى تلك الفترة .

ولـكننى إلى جانب هذا لابد وأن أنصرف بكم مع الذاكرة إلى جانب آخر هام من طفولتى .. فلا أذكر إننى كطفل كنت شرس الأخلاق أو حاد الطباع .. بل على العـكس .. كنت فى غاية الهدوء والدعة على خلاف شقيقى (الشقى) .. وكانت دمعتى كما تقول أمى «حاضرة» تنساب من

عيوني لأضعف وأوهى الأسباب . وهذه العاطفية الجارفة لم تفارقني طوال حياتي ومصدرها بالفعل شدة حساسيتي لكل ما يصادفني وسرعة تأثري بكل ما تقع عليه عيني .. وبالتالي إنصرافي بكليتي عقلا وحسا ومشاعراً وخيالا إلى ما أقابله أو ألقاه من الناس والأحداث والأفعال .. وهذه الصفة تخرجني من ذاتي دائماً فأنسى نفسي تماما وربما أفقد شخصيتي لأصبح جزءاً غير منفصل مما أشاهده أو ألقاه أو أفعله .. فإذا عشت في مكان أو عاشرت أحدا .. أو هويت شيئاً اندمجت فيه وبه اندماجا مفرقاً بحيث يصعب على أن أخلص منه لارتد إلى ذاتي الخاصة إلا بعد جهد جهيد .. ولهذا فانني إذا أنغمرت في شيء اعتصرت نفسي فيه اعتصارا حتى ليكاد يستحيل على أن أتركه أو أقلع عنه .

تلك الصفة الغالبة على طبعي .. هي التي جعلتني في طفولتي أتعلق بالقراءة فلا أسلاها وأغرق في لعب الكرة فلا أزهدها .

ومما أذكره فلا أنساه عن تلك الأيام من طفولتي وأنا بعد السابعة وحتى العاشرة من عمري . حرصي على اقتناء المجلات ومتابعة الجرائد والصحف ثم شغفي بالسينما حين فتحت أبوابها لأول مرة في المدينة .. وكان صاحبها رجل يوناني إسمه الخواجا « صاوه » .. لا تزال صورته ماثلة في عيني وترتبط كل الارتباط بطرزان والشيطان ديافلوا ووليم ديزموندثم شارلي شابلن .. وغيرهم وغيرهم من الشخصيات والأفلام التي لم يكن يفوتني عرضاً منها ليلة وراء أخرى .. ومما أذكره ولا أنساه عن هذه السينما أنها كانت تقام فيها الحفلات التمثيلية للفرق الوافدة من القاهرة . . والقلم يجري على الورق دافقاً بهذه الذكريات وفي أجفاني صورة مخرجنا الكبير عزيز عيد وهو يقف على باب سينما ميت غمر . . وقد تعلقت فاطمة رشدي بذراعه . وكان الرجل قصيراً أصلعاً بلحية سوداء كثة كلحية قسيس وكانت هي فتاة صغيرة جميلة .. بهرني

جمالها ولم أكن أعرف أيامها أن هذا الرجل عزيز عيد .. ولكنى حسبته « خواجه » يصاحب الفرقة التى غمرت إعلاناتها المدينة كلها .. أما فاطمة رشدى فقد عرفت أنها هى من الصور التى كانت تنشر لها فى المجلات التى كنت أجمعها ولا أظن أننى شاهدت حفل هذه الفرقة ليلتها لأن والدى كان يقاطع كل الفرق التمثيلية التى تفد إلى المدينة ما عدا فرقة واحدة — هى فرقة على الكسار — وحديثى عنها سيكون فيما بعد لأن علاقة أبى بالكسار وفرقته كانت علاقة وثيقة ومتصلة .

المهم إننى بعد هذه الليلة تعلقت بفاطمة رشدى وأخبارها وصورها فى المجلات .. إلى أن أتيح لى أن أشاهدها تمثل النسر الصغير .. وكان ذلك فى إحدى سفراتنا للقاهرة التى سيأتى الحديث عنها أيضاً مع تتابع الذكريات . شاهدتها تمثلها فى الحديقة المقابلة لأرض المعارض بالجزيرة .. وتحمست جداً لها وخاصة لذلك اللقب الذى كانوا يطلقونه عليها .. وهو « صديقة الطلبة » .. وأيامها كنت قد أصبحت طالباً أرنو إلى الحصول على الابتدائية .

بتأثير السرك

لكن لعل أروع ما يحضرنى عن تلك الأيام حبى الجارف للسيرك .. فقد كان بيتنا يقع فى منطقة من المدينة تكثر حولها الفراغات الأرضية الخالية من المساكن .. وكان لنا من بينها قطعة أرض واسعة فى الناحية الأخرى من شريط سكة حديد الدلتا الذى يشق المدينة شمال بيتنا ويظل يدور حولها إلى الغرب حتى يصل إلى طريق النيل .. وكان جدى قد بنى على جزء منها منزلا ولكنه مات قبل أن يتم الدور الأول فترك مهجوراً ولم يحاول والدى استكمال بناؤه .

وفى كل مرة تصل فرقة من الفرق . . فرق السيرك . . إلى المدينة . كان لابد أن يحضر أصحابها إلى بيتنا لأخذ الإذن من والدى لإقامة خيمة السيرك على بقية الأرض الفراغ . . وهكذا أتيح لى أن أشهد وأحادث وأجلس مع الأبطال الذين ارتبطت بطولاتهم بخيالى الطفلى . . ومنهم الحاج حنفى ومحمد الحلو الكبير وحسن الحلو أصحاب سيرك الحلو . . ثم سيرك عاكف وأولاد عاكف من بعده .

هذا الوضع كان يتيح لى ولأشقائى دائماً كما حل سيرك فى المدينة من هذه الفرق أو غيرها . . أن نتابع عروضها على الدوام . . وكان كل سيرك يأتى لأكثر من شهر . وهكذا عشقت السيرك أنا وشقيقى وشقيقتى . . ولكن نظرتى إلى السيرك كانت تختلف عنهما كثيراً . . فلم تكن تبهرنى الألعاب البهلوانية الكثيرة العديدة . كالمشى على الحبل وعقلة الهواء وأكل النار ومصارعة الأسود وغيرها . كنت فى بعض الأحيان أصرخ عند مشاهدة هذه المناظر وأحيانا أبكى خوفاً وهلعاً . . وأذكر أنهم كانوا يمنعوننى فى البيت من مشاهدة السيرك فى الوقت الذى يهرب فيه شقيقى وشقيقتى بمعرفة أمى وأبى لحضور السيرك وحدهما . ولكننى كنت أندفع رغما عن الكل لألحق بهما .. وبعدفترة اكتشفوا إننى لم أعد أبكى . بل إننى أصبحت أكثرشجاعةوصموداً منهما فى متابعة هذه الألعاب ومشاهدتها حتى النهاية .. وكان لذلك سببه الذى لا أنساه .. فقد كنت أهيم شغفاً با «البلياتشو» وما يقوله ويؤديه من حركات لإضحاك الناس . . وكانت العادة فى السيرك أيامها أن تختتم حفلاته بفقرة تمثيلية كاملة من « البلياتشو » وبعض الممثلين . . وهى الفقرة التى كنت من أجلها أكتم وجلى وخوفى من مشهد مصارعة الأسود وأدارى وجلى وخوفى من ألعاب الحبل وأكل النار من أجل هذه الفقرة الأخيرة من « البلياتشو » فإذا عدنا

إلى البيت .. لا أخرج لكى ألعب الكرة كالعادة وإنما أصحب أخى وبعض الأطفال معنا .. ونصعد إلى السطح .. وهناك نروح نقلد ما يفعله «البلياتشو» وزملاؤه فى نهاية كل عرض راسمين دائرة من الطباشير على الأرض وكأنها حلبة السيرك .. مستعينين بالعديد من الخشب والقش وما قد يكون موجوداً من مخلفات بل وبطوب السور العلوى ننتزعه إنتزاعا لاعداد المناظر كما يحدث فى السيرك تماما .

على السطح

وقد راقتنا تلك اللعبة كثيراً لدرجة أننا كنا لا نغادر السطح .. بينما أهالينا تبحث عنا فى الطرقات والشوارع وبقية مجالات اللعب الأخرى . ولعبة السطح هذه كان لها أثر كبير سيجىء شرحه فيما بعد . سيما وأن سطح بيتنا وكان يقع فى الدور الثالث .. لم يكن سطحاً عادياً .. وإنما كان محاطا بأسوار عالية شاهقة الإرتفاع .. ليس فقط خوفا علينا لأننا كنا نلعب فيه كأطفال .. ولكن لأن السطح نفسه كان امتداداً لشقة علوية من أربع حجرات وطرقة طويلة ومطبخ فسيح .. وهى الشقة التى كنا نصعد إليها مع حلول الصيف لنقيم فيها ونستمتع بهوائها .. وكان بابها يفتح على السطح بل كانت شبابيك الغرف ذاتها تطل عليه من الداخل بحيث نستطيع أن ننزل منها على أرضيته .

والواقع أن لهذا السطح أو لهذا « المصيف المحلى » ذكرى عريضة بالنسبة لطفولتى كلها ..

كان أبي كعادة أعيان المدن . . يلبس في الصيف جلوابا أبيضا من « السوكبيس » على قدر ما أذكر التسمية . . وفوقه بالطو من « الكتان » الناصع البياض . . وفي الشتاء يرتدي بالطوا من الصوف الداكن فوق جلباب غامق من الصوف أيضاً . وذات صيف وكان ذلك عصرا . . كنت قد صعدت إلى السطح وحدي وأنزويت في ركن ظليل منه ومعي العديد من المجلات المصورة التي كان يحلو لي اقتنائها . . أنسقها وأنظمها لاحتفظ بها بعيداً عن أيدي أشقائي الصغار . . وفجأة . . تنبهت إلى تصفيق متصل صادر من الدور الأرضي ويرن في بير السلم . ثم صوت أبي يناديني في لهفة وعجلة فأسرعت إلى السلالم .

كان أبي واقفاً يصفق وينادي علي وعلى أشقائي فلما نظرت إليه من أعلى الدرج . . طالبني باحضار أشقائي والنزول إليه بسرعة . وأسرعت إلى أمي فوجدتها قد ارتدت ملابسها . وفي لحة كنا نقف على باب البيت وأمامنا أبي أراه لأول مرة في حياتي يرتدي بدلة أفرنجية .. وفي يده عدة مفاتيح . . وهو يشير إلى سيارة كبيرة سوداء واقفة أمام الباب . . يتطلع إلى أمي . . ثم يتطلع إلينا . .

— خلاص . . اشتريت الاتومبيل . . اركبوا . .

وجلست أمي مع أشقائي في المقعد الخلفي بينما جلست أنا في المقعد الأمامي وصعد أبي ليسوق السيارة فصرخت أمي . .

— هو انت اللي حتسوق ! ؟

وفي الحال سحبت إخواتي في يدها وحاولت النزول . . ولكنه تشبث

بالباب وراح يحاول إقناعها . . فأخرج من جيبه رخصة قيادة ليطلعها عليها ثم أخذ يقسم بأغلظ إيمان أنه تعلم السواقة وأنه ما أقام فى المنصورة طوال المدة التى تغيبها عن البيت إلا لكى يتعلم السواقة ويقطع الرخصة بعد أن اشترى السيارة .

كنا أول من اشترى سيارة فى لمدينة كلها . . وكما كان بيتنا أول أو من أوائل البيوت التى كانت تضاء بالكهرباء ولا فخر . . لكن بعد حادث السيارة هـذا تغيرت صورة أبى . . ربما فى نظرى . . وتغيرت علاقتى به . أو هكذا ما اتصور الآن من وقائع هذه الذكريات . فبعدها انقطعت صلته تماما بأهل الذكر من الشاذلية السابقين . . وأنقلبت ليالى رمضان . . فكان الفقهاء المقرئين فى بيتنا يتحولون مع نهاية الليل إلى مطربين . . بينما تزايدت السهرات والحفلات التى لا يحضرها إلا خاصة الخاصة من الأهل . وراحت شخصية أبى تنكشف لى على حقيقتها .

لقد كان رجلا أسطوريا بحق . . كان شديد الذكاء . . حاضر النكتة . . لا يطيق الحزن . . يسخر من كل شىء حتى من نفسه . . لا يتحمل بقاء مليم فى جيبه لا يصرفه . . قوى الذاكرة . . سريع البديهة . . إذا جالس إليه إنسان شعر بالسعادة والفرح . . ذلك أنه لم يكن يحمل أى حقد أو ضغينة لأحد ولا يغار من أحد ولا يمنع شيئاً عن أحد . . كان يعطى ولا يأخذ . . يعطى من نفسه ويعطى من ماله ولا يحتمل التعاسه بأى حال من الأحوال .

وطبعاً ليس القصد أن أعدد مناقب أبى . . ولكن شخصيته هذه كانت بمثابة اكتشاف بالنسبة لى جعلنى أزداد ارتباطاً به ومحبة له . . وأتاحت لى أن أحيط بالجانب الذى لم أكن قد عرفته بعد من جوانب حياته العريضة . . وجاء

ذلك بعد اقتناء السيارة مباشرة . . فمنذ اليوم الأول وهو لا يركبها إلا وأنا معه . حتى بعد أن أقلع عن أن يسوقها بنفسه واستأجر سائقا . كان يتشبث بملازمتي له دائماً .

ذكريات أبي مع أهل الفن

لكن ... ماذا كان هذا الجانب المجهول من حياة أبي ؟ !

كان أبي من طفولته ابن العائلة المدلل لأنه كان أكبر أشقائه .. وقد أمضى صباه كله في كنف جدته بالقاهرة . . وعاش سنوات الحرب العالمية الأولى بين أعوام ١٩١٤ و ١٩١٧ . في خضم الحياة اللاهية وسط عماد الدين وبين الكباريهات .. والصالات والمسارح .. حصل على الشهادة الابتدائية ثم انقطع نهائياً عن الدراسة رغم أنف جدته .. وكان أن أعادوه إلى ميت غمر .. وتزوج من أمي . . بعد قصة حب عنيفة . . جعلته يستقر في المدينة . . لكنه لم يكن ينقطع عن التردد على القاهرة .

غير أنه لما مات والده . . وورث عنه مسئولية الابن الأكبر لم يطق أن يتحملها لأكثر من فترة . . ثم سرعان ما هب لمتابعة مسيرة حياته الأولى . . فلما اشترى السيارة عاد إلى ارتباطه السابق بالقاهرة ومباهجها ومسراتها وملاهيها ومسارحها . . وكأنه كشكش بيه الذي صوره الريحاني .. عن شخصية الريفي الثري المندفع إلى أضواء القاهرة . . وعماد الدين بالذات . . كان أبي أو أصبح بعد وراثته لثروة جدي وإدارته لثروة العائلة كلها . . نوعاً من كشكش بيه .

ولذلك لم يكن يمر أسبوع إلا ونحن في القاهرة . . لا نكاد نصلها إلا

ونأخذ بالطواف على مسارحها وملاهيها وبالذات الكسار والريحانى وصالة بديعة إذا كنا فى الشتاء . ومسرح منيرة المهدية إذا سافرت معنا أمى . . ومما أذكر زيارته فى سفرياتنا هـذه للقاهرة . . جولتنا بمدينة رمسيس بالزمالك . . وزيارتنا الملاهى لونابارك فى مصر الجديدة وصورتها جميعاً لا تزال عالقة بخيالى .

فإذا عدنا إلى ميت غمر وجاءت فرقة تمثيلية من القاهرة فما كان لها ولأبطالها إلا أن ينزلوا ضيوفاً علينا فى منزلنا . . وبعد تمام الحفل المقام . . يبدأ العشاء والسهر ويستمر الحفل حتى الصباح التالى فترحل الفرقة بأفرادها على طلوع الشمس عائدة إلى العاصمة . . وظاهرة تردد الفرق التمثيلية على الأقاليم هـذه . . من الظواهر المصاحبة للحركة المسرحية الأولى التى بدأت وازدهرت مع ثورة ١٩١٩ وامتدت إلى مابعدها بسنوات . وهى ظاهرة قوية تعتبر من أهم عناصر التطور بالمسرح وتقوية النشاط المسرحى . ومن المؤسف أنها تكون أهم العناصر المفتقدة فى نشاط ووجود مصرحنا الحالى .

ونعود إلى ما كان يحدث . . كان أبى رحمه الله . . أحياناً مايشترى معظم تذاكر الحفلات ويوزعها مجاناً بنفسه على الأهل والصحاب بل والمعارف وخاصة حفلات الكسار الذى كان صديقه شخصياً هو وبطل الفرقة ومطربها الأول حامد مرسى . . وحين تحضر فرقة الكسار أو غيرها . . كان أبى يعتز ويفخر بتقديمى لهم . ومن الذين أذكر أننى شاهدتهم بمنزلنا فى طفولتى هذه وسلمت عليهم وجلست معهم استجابة لرغبة والدى وإصراره . . الريحانى وشرفنطح والقصرى وحسن فايق . ولاأذكر أننى تخلفت بعدها . . أى بعد أن شب بى الطوق . . عن مشاهدتهم . . ناهيكم عن الكسار وحامد مرسى الذى سمعته يغنى مراراً وأنا طفل وربطتنا معاً فى شبابى وشيخوختة الحالية

صداقة قوية دائبة . . وحامد مرسى فوق رخامة صوته وما ناله من مجد فى شبابه اللامع . . يجمع إلى جانب الغناء . . الشغف الأدبى وكثرة القراءة . وهى ظاهرة غير شائعة بين المغنيين عندنا .

لكن الغريب أن الأثر الذى تركه على مشاهدة هؤلاء . ولقياهم فى طفولتى يكاد يتعدى والذكريات التى أكتبها . لأن الواقع أن أكثر ما تأثرت به فى هذا الجانب من حياة والدى . . كان مرجعه إلى رواياته وقصصه وحكاياته هو نفسه عن صباه مع هؤلاء وغيرهم من الفنانين . . وحياته التى عاشها فى القاهرة بينهم خاصة فى سنوات الحرب العالمية الأولى . . فى قلب عماد الدين الزاخر بالأضواء . . فكم كان يروى لى من ذكريات وأحداث ووقائع وصور عن سيد درويش وسلامه حجازى . . ولذلك كان تأثرى بذكريات أبى عنهم يفوق تأثرى بما كنت أشاهده من مسرحيات للريحانى أو الكسار . سواءاً فى بلدتنا أو وأنا فى صحبته لمشاهدتهم بعد ذلك بالقاهرة .

العودة إلى السطح

من أجل ذلك أعود بكم مرة أخرى إلى سطح منزلنا الذى أصبح يشكل كل شيء فى حياتى إبان هذه الطفولة . كان منزلنا عالياً بالقياس إلى بقية المنازل الأخرى فى المدينة . وكان بالسطح فتحات تملأ حوائط السور . أستطيع أن أرى إذا مانظرت من خلالها النيل من ناحية الغرب والكوبرى الذى يصل زفتى بميت غمر . . والمراكب التى تسير فى النيل . وأستطيع من ناحية الشمال أن أرى الحقول الممتدة بعد محطة السكة الحديد إلى القرى المجاورة . وأرى الرياح التوفيقى إلى الشرق . . ثم أشرف على المدينة بأسرها . إذا صعدت إلى أعلى الشقة التى تشغل بقية السطح .

وكان هذا شيئاً هاما وأساسياً بالنسبة لى فقد كنت أعيش ولا زلت على خيالى . لأن خيالى هو الذى يشكل أحاسيسى إلى الحد الذى أتأثر فيه دائماً بمواقع الأشياء . . تأثراً فكرياً وعقلياً . . أعنى أن لكل جهة من الجهات الأصلية الأربع الشمال والجنوب والشرق والغرب كما أن لكل وقت من أوقات اليوم . . الفجر والضحى والظهر والعصر والمغرب والعشاء ومنتصف الليل . . إحساسه الخاص عندى فالشمس حين تسقط فى الصباح على حائط أى مكان أكون فيه إلى اليوم . . تجعلنى فى حالة حسية . . مبعثها منطاق خيالى نفسه . . وتؤثر على تفكيرى وعقلى وتنبهى ووعيى تأثيراً مخالف لذلك الذى يمكن أن يلفنى ويلون أحاسيسى وبالتالى يخيم على فكرى وعقلى . . ساعة المغرب عند رحيل الشمس . . وهذا ما يمكن أن نسميه التواجد الكونى . . وهو تواجد دائم يلازمنى حتى ولو وضعت فى داخل جب عميق لأنى أعيش فى داخل أى مكان من خارجه .

أعيش فى الغرفة المغلقة بكل ما ينطبع داخلها من إطار الطبيعة المحيطة والتكوين الشامل لها . . ونفس هذا التواجد الكونى أو ما يمكن أن يكون الإحساس الكلى بالمكان . . ومبعثه أصلا طلاقة الخيال وسرعة التواجد فى داخل الصورة المكانية من لحظات خيالى والانفتاح عليها بما يشبه الهروب إلى العيش فى رحابها الواسعة . . يعادل تماما فى تركيب كيانى الحسى والعقلى ما يمكن أن أسميه أيضاً التواجد الزمنى . . وأعنى به الإحساس الدائم بالحاضر الذى أعيشه اللحظة فى داخل الإطار الشاسع للبعد الزمنى القائم دائماً على امتداد الماضى . . وهو التاريخ . .

هذا الإحساس بالتاريخ . . يجعلنى إذا وجدت فى أى مكان . . أعيشه

بحس مرهف . . لا كما هو قائم . . ولكن بما ربما كان عليه من قبل . .
ولهذا أغرق بكل فكرى لا فى الماضى ولكن فيما يمكن أن يبعثه إحساسى بالمكان من أخيلة وأفكار ماضية عنه .

ولعلى أستطيع أن أصور ذلك بوضوح أكثر لو ذكرت لكم مثلا . . فإننى حين زرت معبد كالبشه القريب من السد العالى . . وهو معبد فرعونى من معابد النوبة الذى نقل إلى مرتفع التل لإنقاذه من الغرق خلف السد فى ماء بحيرة ناصر . . وقفت ذاهلا فى جهة الغرب أمام الجدار الخلفى حيث أربع صور محفورة على الجدار لبعض الملوك والملكات الفراعنة . . وكانت الشمس على وشك المغيب وأشعتها تنداح عن الجدار . تخيلتنى ساعتها وقد اندمجت بالكون كله ماضيه وحاضره . . إذ غامرنى إحساس أليف هو نفس ذلك الإحساس الذى يغمرى إذ أقف وظهرى إلى الشمس عند الغروب أتطلع إلى جدران أى قرية أزورها من قرى ريفنا العتيق . . ونفس الإحساس بالاندماج الكونى الكلى الشامل بالمكان والزمان . . يلفنى صباح مساء فى كل بقعة وسط الطبيعة . .

مجمل القول حتى لا ندخل فى متاهات . . إذ ربما كان كل الناس مثلى فى هذه الخاصية . . إننى مرهف الحس دائماً فى كل لحظات حياتى التى أعيشها . . بكل مايحيطنى من أبعاد المكان الذى أوجد فيه . . وأساسها جهاته الأربع الأصلية التى تحدد بضوء الشمس وما قد تثيره من الأبعاد الزمنية التى سرعان ما ارتحل إليها بخيالى وحسى وفكرى .

ومن أجل ذلك كان سطح منزلنا هذا فى طفولتى بمثابة المرصد الذى ركب فيه جهاز كيانى وتكوينى . . والفضل لما كان يحيطه أو يخلقه عندى من تواجد مكانى فى الكون أعتبره أساساً ومنطلقاً دائماً لكل أنفاس حياتى . . فإذا فرغت من لعب الكرة فى الصباح ألجأ إلى السطح .

وفى تلك الفترة بالذات وبعد أن جمعت دواليب المكتبة فى غرفة واحدة أى فى شبه مخزن مكدس وهى التى كانت تشغل ثلاث غرف . . كان السطح هو مستقرى الوحيد لقراءة ما أشتريه من مجلات ولا أقول كتباً وروايات . . وكانت كلها مجلات مصورة مما تعودت على قراءته وأنا فى رفقة عماتى الثلاث قبلا . . ولكنها كانت مجلات من نوع جديد غير اللطائف المصورة ومجلة الأولاد . . فهى مجلات لا تحوى إلا صور الممثلين والممثلات وأخبار المسارح وكان يصدر منها أكثر من ثلاث مجلات . . هى الصباح والستار والناقد والمسرح وقد تضاعف شغفى بها خاصة بعد أن بدأ والدى يصحبنى معه إلى القاهرة فى سيارتنا الجديدة . فلم يكن يمر شهر إلا ونحن ننزل فى لوكاندة رويال بعماد الدين وكان أبى يرفض الإقامة فى منزل أى من أقاربنا المقيمين فى القاهرة .

كانت هذه اللوكاندة وهى لا تزال تحمل هذا الاسم حتى الآن تواجه المسرح الذى أذكر أننى شاهدت فيه أول عام فرقة الكسار . . فى قلب عماد الدين . . ثم لما سافرنا بعد ذلك مرات . . صالة البديعة مصابنى . . وموقعها الحالى تشغله سينما صيفية بجوار سينما استوديو مصر التى لم تكن قد بنيت بعد .

وأحسب أن أفضل ما يمكن أن أفعله أن أترك القلم يسجل ذكرياتى المتداخلة عن تلك الأيام العجيبة . . كانت سيارتنا وهى سيارة ستوديو بيكر قوية تقطع المسافة من ميت غمر إلى القاهرة فى أكثر من خمس ساعات . . فلم تكن الطرق قد عبدت بعد وغطيت بالأسفلت . . وإنما كنا نسير فى وسط « الزراعة » المليئة بالتراب والمنحنيات . . وعند سقوط الأمطار نعرج بالسيارة على بنها للاستراحة حتى يجف بقية الطريق .

وكنت أعيش طوال السفر وأخى الأصغر منى فى أحاديث متصلة مع والدى عن ماسنفعله فى القاهرة حين نصلها . . فإذا بلغنا مشارف شبرا . . وبدأنا نرى الترام . . انتقلت بى أحاسيسى وخيالى . . خاصة وكنا أيامها نشاهد المقطم والقلعة من مدخل شبرا . . إلى عالم آخر . . عالم ساحر . . أبرز مافيه كثرة عدد الناس وكثرة الترموايات والعمارات وهكذا .

ونقبل على عماد الدين أخيراً فيبهرنا المترو الذى كان يسير فى منتصف الشارع إلى مصر الجديدة بادئاً من شارع فؤاد . وندخل اللوكاندة فيكون فى انتظارنا الشيخ سيد إسماعيل . وهو رجل قاهرى من ممثلى فرقة الكسار ويتولى مهمة الامبريزاريو لنا حين نكون فى مصر . . فيصحبنا إلى كل مكان وكان يلازم والدى كظله وكثيراً مازارنا فى ميت غمر وأقام عندنا شهوراً . وكان رجلا خفيف الظل عاصر التجارب . . ابن مصر حقيقى .

ونسارع إلى وضع الشنط أنا وأخى لنغير ملابسنا وينبه علينا والدنا ألا نتعدى السير فى شارع عماد الدين . . ولمدة ساعة لا أكثر ثم نعود إلى اللوكاندة .. ويكون قدحل المساء وتبدأ الأضواء تملأ الشارع فيزداد انبهارنا .. وقد كان أسطع الأضواء التى تبهرنا فى عماد الدين . الإعلان الدائرى المقام على باب سينما الكوزمو وكان اسمها فى تلك الأيام « الكوزموغراف الأمريكانى » وكانت لمباتها تلف دائرة ضوئية تطفئ ثم تعود للاضاءة وهكذا على التوالى . . وتقع على مقربة من اللوكاندة .

زيارات القاهرة

ويحل المساء فيخيرنا والدى بين السينما أو الريحانى أو الكسار . . ونظل على هذه الحال لأسبوع أو أكثر ثم نرتد عائدين إلى « البلد » . . ولا حاجة

إلى القول أننا كنا نفضل مشاهدة المسرح نظراً لوجود سينما بميت غمر لا ننقطع عنها كل ليلة . . فندخل الريحانى أو الكسار . . ونخرج لنتعشى مع والدى فى مطعم لا أنساه ولا أنسى طعامه . وخاصة طبق الأرز بالكبدة والكلاوى ولحمة الشاورمة والكبيبة الشامى . وكان هذا هو مطعم الباريزيانا بشارع الألفى بعد سينما ديانا وقد أغلق من أعوام قليلة . وكان من أمتع مايحلو لى قبل إغلاقه أن أصحب زوجتى إليه لأحكى لها عن ذكرياتى فيه وأجلس معها إلى نفس المائدة التى كنا نجلس عليها ونحن أطفال أنا وأخى مع والدى وأصحابه .

وفى المرات التى كانت تصحبنا فيها أمى حين السفر إلى مصر (القاهرة) .. كنا نشاهد منيرة المهدية . . وأشهد أننى شاهدت معها مسرحية «الغندورة» وكانت من أنجح وأشهر المسرحيات . ولكننى لم أتأثر بها كثيراً .

كذلك كان عمى . . وأيامها كان لا يزال يدرس الحقوق ويقيم فى القاهرة يأخذنا معه لمشاهدة يوسف وهبى .. وكان أبى لا يرتاح إلى مسرحياته لما فيها من فواجع ومبكيات فلا يحضر معنا . وأذكر أننى شاهدت له أيامها مسرحية ربما كانت راسبوتين أو كرسى الاعتراف . ولكنها لم تترك فى نفسى أثراً عميقاً . بدليل أننا كنا بعد أن نعود إلى ميت غمر .. أنا وأخى ومعنا أصدقاء طفولتنا .. نصعد بهم إلى السطح ونروح نمثل ماشاهدناه من مسرحيات فى مصر أمامهم وأحياناً مانشركهم معنا فيها .. ولا تكون بينها مسرحيات يوسف وهبى .. ولا أدرى السبب .

ومما لا أنسى تمثيلنا له على السطح . مسرحية شاهدناها للريحانى ونحن فى مصر وقد أثرت كثيراً فى نفسى . . وكنت أحفظ حوارها وأردده وقد كتبته لهم من الذاكرة ليمثلوه . وهذه المسرحيات كانت فيها محكمة .. أظنها محكمة الخط .. المتهم فيها الريحانى وحسن فايق .. وعضوى المحكمة شرفنطح والقصرى وكذلك مسرحية أخرى للكسار . أظنها .. البربرى فى الجيش . ولكنى لا أذكر أننا حاولنا

تمثيل أو تقليد يوسف وهبي . . ربما لصعوبته . . أو لأنه كان لا يضحكنا .

المهم .. اننى أصبحت من أثر هذه المشاهدات وكثرة الأسفار إلى مصر .. أعيش بكل خيالى فى مباهجها ومسارحها وأقتنى بسبب ذلك كل ما يرد منها من مجلات أسبوعية مصورة تتحدث عن عماد الدين وأهله واحتفظ بها وبما فيها من موضوعات وصور . . وأذكر أن شغفى الأساسى كان ينصب على ما فيها من إعلانات من الروايات الجديدة التى سيجرى تمثيلها والتى لابد وأن نرحل مع والدى لمشاهدتها . . وهو الشىء الذى كان يحلو لى فيه الحديث مع والدى دائماً فى سهراته الصيفية على السطح . إذا كان من عادته أن يسهر على السطح وأظل أنا جالساً معه بإصرار منه حتى يغلبنى النعاس فيحملنى بنفسه إلى الفراش . .

روايات أبى وأقاصيصه

والحق ان تلك كانت من أمتع الليالى التى زادتنى التصاقا بوالدى . لأنها كشفت لدى عنه .. الصورة الفاتنة الساحرة التى كان قد تعلق بها خيالى .. وهى تلك الحياة الفنية اللاهية التى عاشها قبلا فى عماد الدين . وأتاحت لنا الظروف أن نشهد فى سفرياتنا الخاطفة معه بعضاً من معالمها بعد أن اقتنى السيارة ولم يعد يطيق البعد عن ماضى شبابه .

ويروح أبى على مدار الليل وأنا أعيش معه بكل عواطفى وكل خيالى . . يروى لى أحداث أو مغامرات حياته فى تلك الأيام وصورته عن الشيخ سلامه حجازى . . وكيف كان لا يفارق مسرحه ثم صورته عن سيد درويش وكيف كان يلتقى به فى مقاهى عماد الدين . . ويأخذ فى الغناء مرددا ما كان يعيش عليه فى صباه من أغانيهم . . أيامها أنصت إليه لأول مرة وهو يغنى .. أنا كنت

فى الجيش أدعى صاحب العلم . . وأجواليت ما هذا السكوت . . ثم ينطلق بمقيرته وأنا ساهر معه حتى آذان الفجر ليسمعنى . . أنا عشقت وأنا هويت وانتهيت . . للشيخ سيد درويش . . ومن بعد ذلك يحكى عن قصص مثيرة . . لقاءاته بهم وكيف كان يدخل مسارحهم ويلقاهم فى جلساتهم الخاصة . . والليلة التى شاهد فيها الشيخ سلامة بعد أن أصيب بالفالج وكان يغنى وهو جالس على مقعد . . وكيف سافر إليه لمشاهدته فى المنصورة ومنع عنه جدى بعدها المصروف . . وحرم عليه السفر شهورا عديدة . . وهكذا . .

والحق أن روايات أبى وأقاصيصه هذه كانت من أقوى ما ربطنى لعشق الفن وحياة الفن بعد ذلك على مدار عمرى . حتى لقد أصبح هذا بدوره هو الجانب الرومانتيكى فى حياتى بطولها . . مثلما كان فى حياة أبى فى صباه وفى شبابه .

ولا أذكر بعد ذلك إلا ومضات قليلة من تلك الأيام وهى الأيام التى صاحبت ظهور وانتشار الفونوغراف وإقتناءنا له ذات صيف . . ووضعه فى الغرفة الكبرى من غرف شقة الصيف على السطح . . وكنا نتجمع حوله . . العائلة بكاملها والعديد من أصدقاء أبى لنستمع إلى عديد الاسطوانات التى شاعت أيامها . . ومنها قصائد أم كلثوم الأولى . . وأغنيات عبد الوهاب القديمة الباكرة ، هذا إلى جانب عدة أغانى لسلامة حجازى ومنيرة المهدية وعبد الحى حلمى والشيخ سيد الصفتى وسيد درويش ومحمد عثمان . . وهى أسماء بدأت تشغل فكرى وتؤثر على خيالى وتأخذنى إليها بأغانيها واسطواناتها لتصبح مع لعبة الكرة والسينما . . هى كل مكوناتى الحقيقية بعد ذلك . . وأمتدت أغانى أم كلثوم وعبد الوهاب إلى بقية العمر كزاد متصل يغذى عواطف صباى وتأججات شبابى كغيرى من أبناء جيلى . .

بعدها ولا أدرى متى كان ذلك بالتحديد . . وقع حادثان كبيران كان لهما أبلغ الأثر على حياتى . . أولهما . . حضور بعض الزوار من القاهرة فى صباح أغبر ودخولهم إلى الغرفة التى جمعت فيها دواليب المكتبة . . حصنى الحصين الذى كنت أختفى بنفسى فى داخلها فأنسى مع ما فيها من كتب ومجلات اننى جوعان أو فى حاجة إلى أى طعام . . ويظل الجميع يبحثون عنى فيجدونى فى النهاية قابعاً بداخلها . . وأمى تلعن الكتب والمجلات التى تحرمنى من نومى وأكلى وتضعف صحتى وتجنى على بصرى وبشاشة صباى كما كانت تعتقد . وهذه اللعنة استمرت على لسانها حتى بعد أن كبرت وتخرجت من الجامعة .

واختفت المكتبة

فزعت فى ذلك الصباح الأغبر حين سمعت الأصوات داخل المكتبة . . ثم رأيتهم ينزلون من أرفف الدواليب كافة مجلداتها . . وأحدهم واقف بقلم وورق يدون ما يتلوه عليه آخر يقوم بفرزها وإحصائها . . ودخلت صارخاً أبكى مولولا فى وجوههم أحاول أن آخذ الورقة من يد الرجل . . وأتشبث بالكتب التى يضعها الآخر على الأرض . . وتدخل والدى ليمنعنى ويعتذر لهم بأن غضبى مرجعه خوفى على مجلاتى . . وكان يعرف إننى أحتفظ بها فى صناديق الخشب فوق الدواليب وهى صناديق كانت تحوى كما قلت « الربعة » أو « ختمة » القرآن الكريم . . كما خطها جدى ووهبها وقفا لله تعالى لمن يقرأها من المسلمين وكان كل ما تبقى لى من مكتبة جدى بعد أن باعوها فى هذا اليوم المشئوم لتختفى نهائيا من حياتى بدواليبها كاملة .

أما هؤلاء الذين اشتروها فكانوا كما علمت بعد ذلك لسنوات من والدى جماعة من « الكتبية » من الأزهر . . جاءوا فثمنوا المكتبة واشتروها

ودفعوا فيها كما أذكر عن والدتى ما يعادل بعض ديون والدى فى القاهرة . .

بعدها نقلت مجلاتى .. وكلها مجلات مصورة عن الفن والمسرح كما أسلفت ولكن ليس بينها كتب لأنى لم أكن أيامها أحرص على اقتناء الكتب أو الاحتفاظ بها .

نقلت المجلات إلى السطح .. مهجع طفولتى و كنت أخبئتها وراء صناديق المصحف الخشبية التى ظلت واستمرت عشرات السنين موضوعة فوق سطح دولاب أمى الكبير . . كنا أيامها قد انتقلنا لنعيش نهائيا فى حجرات السطح فى الدور الثالث الصيفى .. إذ تزوج عمى وتنازل له أبى عن الدور الثانى الشتوى.

وكما حرمت من المكتبة فقد وقع الحادث الكبير الآخر الذى أثر أيضاً على حياتى فى طفولتى ولا زلت أذكره لما صاحبه من الأسى والحزن . . هو حضور بعض الناس وكان بينهم أكثر من خواجة يونانى . ومنهم واحد يهودى .. حضورهم من المنصورة ذات يوم .. وبيع أبى سيارته لهم وإستغنائه عنها استيفاءاً لبعض الديون . . فمن بعدها حرمت من زيارات مصر المتوالية وقبعت فى ميت غمر أعيش مع أهل الفن الذين رأيتهم فى مسارحها . . بما يكتب عنهم فى المجلات والصحف التى إزداد تعلقى بشرائها وإقتنائها . .

والذى أذكره بعد ذلك أيضاً . . بدأ انصراف أبى عنى إذ يبدو أنه بات يواجه مطالب مادية متزايدة ومسئوليات عائلية متعددة . . تدفعه إلى الالتفات لزراعته.. ولعل ذلك كان السبب فى بيع المكتبة ومن بعدها السيارة .. لكن كان باقيا لدينا عربة حنطور وكارته بحصان فيها كنا نسميه « العربخانة » وهى عبارة عن جراج فى منزل عتيق كان يملكه أبى ويقع بجوار بيتنا الكبير . . جرى ذلك على بداية الثلاثينيات ومع وقوع الأزمة الاقتصادية العالمية . . الشىء الذى لم أدركه أيامها والذى أثر تأثيراً كاملا على حياة الطبقات الوسطى

الزراعية فى مصر . . فأدى إلى إفلاسها وانهيار معظمها . . لأنها الطبقات التى كانت تعيش على إنتاج القطن .

عمى وبداية الثلاثينيات

ننتقل إلى مرحلة أخرى مما أذكره عن هذه الأيام . . وقد تميزت بوجود عمى معنا فى بيت ميت غمر بعد انتهاء دراسته فى الحقوق . فقد جاء ليفتتح مكتبا للمحاماه فى المدينة وترك القاهرة بدوره . بدأت أرتبط بعمى خاصة بعد حصولى على الإبتدائية . وأذكر أنه أهـداني لمناسبة ساعة يد وكـان يعلمنى معرفة الوقت بواسطتها فأخطىء دائماً .. لضعفى المشهود أمام لغات الأرقام جميعاً .. ويضحك هو كثيراً لهذا الضعف غير المعقول . الشىء الذى كـان يحز فى نفسى خاصة وأنه ظل يسخر منى ويتندر بذلك العجز طويلا أمام الأغراب .

لـكن إرتباطى بعمى بعد أبى كان له تأثيره الدافع على ثقافتى وتطورى لأنه كمحام فى مدينة ريفية كان يعيش على إقتناء المجلات وقراءة الجرائد بانتظام .. الشىء الذى دفعنى إلى المزيد من الشغف بالقراءة وهواية المجلات السياسية والأدبية فضلا عن مجلات الفن والصور . ومما شغفت به فى تلك الفترة قراءة مجلة الـكشكول . . وهى مجلة كريكاتورية سياسية مصورة . . ثم السياسة الأسبوعية . . وكان أبرز ما فيها أو على الأصح ما أذكره منها المسرحيات المترجمة التى تنشرها فى صفحاتها الأخيرة وأغلبها من أعمال شكسبير وأظن أنها كانت أيامها من المقررات على المدارس فى إحـدى الشهادات الثانوية . . الـكفاءة أو البكالوريا . . ومما قرأته منها ولا زلت أعيه تماماً . . يوليوس قيصر وروميو وجوليت . . وعطيل . . وتاجر البندقية . . ومبعث

تذكرى لهذه الأعمال مع إنى نادراً ما أحتفظ فى ذاكرتى بما أقرأه.. قصة أو رواية أو مسرحية أو حتى الفيلم السينمائى نفسه بعد أن أشاهده.. لا يمكن بل يستحيل أن تستبقى فى واعيتى من تفاصيل قصصها أو موضوعاتها شيئاً.. إلا الخطوط الرئيسية العامة.. حتى الكتب ذاتها لابد أن أعيد قراءتها كاملة حتى استطيع استعادة ما فيها.. رغم هضمى الكلى لمضمونها وما يسمى بفكرتها الرئيسية ومغذاها وأبعادها. وهذه حسنة وفضيلة وليست نقصاً أو قصوراً.. لأنها تجنبنى التشبث التفصيلى بما أقرأه. على عكس ما ألمس عند العديدين من الذين يتذكرون كل شىء عن أى شىء يقرأونه ويظل باقيا فى ذاكرتهم بكامل تفاصيله سنين طويلة.

أعود فأقول أن مبعث تذكرى لهذه الأعمال المترجمة الباكرة من شكسبير والتى قرأتها فى السياسة الأسبوعية على بداية الثلاثينات.. كان بسبب عادة أخرى لعلها لم تلازمنى إلا من أيامها فى تناولى لما أقرأه. وهى عادة باقية ولا تزال متأصلة فى أسلوب قراءتى. ومؤداها أن أقوم بتلخيص ما أقرأ من كتب أو روايات أو قصص فى كراسات صغيرة أو أوراق متناثرة.. احتفظ بها لأعود إليها.

والذى أذكره اننى كنت أقوم بتلخيص هذه المسرحيات فى كل أسبوع تصل فيه السياسة الأسبوعية وبعد أن يقرأها عمى كنت آخذ المجلة وألخص فصول المسرحيات المنشورة.. ولأنها كلها كانت تقوم على الحوار فقد كنت الخص أيضاً حوارها.. وهكذا تكون لدى الولع والشغف بكتابة الحوار الذى لم يكن بدوره شيئاً جديداً على. لأنى كنت أفعل ذلك من قبل وأنا أقوم باستعادة ما شاهدته من مسرحيات الريحانى والكسار فى مصر أو تمثيليات فى السيرك حين يفد على المدينة.. وأكتبها فى حوار من عندى لنمثلها أنا وأخى ورفاق طفولتنا عندنا فوق السطح.

على انني أرانى فجأة وقد انصرفت عن هذا كله .. فبمجرد رحيلى عن ميت غمر والتحاقى بالثانوى وإقامتى بعيداً عن أهلى فى الاسكندرية مع عمتى الكبرى عامين دراسيين وراء بعضهما .. بمجرد هذا الانتقال وجدتنى أنصرف عن القراءة وأشغف كل الشغف بمشاهدة السينما ولعب الكرة .. فعلى بداية الثلاثينيات كنا نسكن فى محرم بك وكانت منطقةالشاطبى الموازية لهذا الحى الكبير على شاطىء المتوسط منطقة صحراوية جرداء خاليةمن البيوت تقريباً .. وفيها ملعب نادى الاتحاد بأبطاله فى هذا الزمن من أزمان النهضات الكروية .. السيد حوده ومحمود حوده .. وعلى مقربة من مسكنى أيضاً وفى الطريق إلى استاد الاسكندرية الجديد الكبير الذى شاهدت افتتاحه . . كان النادى الأولمبى ببطله « البرنس » .

كانت الكرة فى تلك الحقبة تحظى بالاهتمام والتقدير فى المدارس والمعاهد.. كذلك كان الاهتمام كبير بجماعات التمثيل .. وكان فى مدرستنا رأس التين الثانوية .. فريق ممتاز للكرة وجماعة نشطة للتمثيل .. ومن الغريب اننى فضلت الانضمام لأشبال فريق المدرسةولم أنضم لجماعة التمثيل .. ولعبت الكثير من المباريات وأخذتنى الكرة إليها عن كل قراءة .. رغم متابعتى للمجلات الفنية وشراءها بانتظام.. وكان ترددى على السينما تردداً جنونياً.. فما من فيلم له قيمة إلا وشاهدته فى كل دور العرض بالاسكندرية من سينما محمد على حتى سينما ريالتو .. إلى سينما الكونكورديا .

وكان طبيعياً حين أعود إلى ميت غمر فى الأجازة الصيفية أن يصبح كل همى منصباً على الكرة .. وبالفعل .. فكم من نوادى أنشأتها مع أخى

وأصحابنا فى منافسة أندية أخرى . على أن المثير فى تلك الأيام بالفعل أن الكرة كانت هى الشغل الشاغل لصبية .. والفتيان والشبان من أبناء جيلنا هذا .. وكان لميت غمر فريق ممتاز للكرة كنا نتطلع إلى أفراده من الكبار تطلعنا إلى الأبطال .. ولكنى أذكر من هذه الفترة مع ذلك شيئاً هاماً يرتبط باتجاهى للمسرح .

كنا ننشىء فيما بيننا ناديا للكرة ثم لانلعب مباراة أو مباراتين حتى نختلف . ونجمع الاشتراكات من جديد لإنشاء ناد آخر وهكذا .. فاختلفت ذات مرة من هذه المرات مع أصحابى من غواة الكرة مثلى .. وخرجت من زمرتهم إلى زمرة صديق من زملاءه الصبية .. كان طالباً مثلى فى مدرسة المنصورة الثانوية وكان يعيش بعيداً عن لهونا الكروى هذا إلى لهو آخر .. هو التمثيل المسرحى .

التأليف والتمثيل

كان هذا الزميل التى ربطتنى به صداقة جديدة . . يرأس فرقة التمثيل بمدرسته فى المنصورة .. أو لعله كان من أبرز أفرادها .. المهم أننى أصبحت أمضى أغلب أيامى معه فى منزله ولم أكن قد تجاوزت الخامسة عشر بعد .. كان هو يتدرب على التمثيل ثم نشترك معاً إذا التقينا فى وضع المسرحيات للفرقة التى نزمع تكوينها فى المدينة .. وكان الصديق محمد طلعت عبد الرحمن المحامى حالياً بميت غمر .. جهورى الصوت يهيم بالمسرحيات العالية الصارخة من نوع مسرحيات يوسف وهبى الذائعة أيامذاك .. وكان بالفعل يقلد يوسف وهبى فى حركاته وأداؤه .. نجلس ومع كل منا كراسة وقلماً .. ونروح

فـكتب المسرحيات التى نعدها للفرقة المزمع تـكوينها بواسطتنا معاً .. كانت أمنية صبيانية ولـكنى أذكر أنها كانت أياما جميلة رائعة الأحـلام والأمانى لأننى بدأت فيها أحلم بالمستقبل . فلـكم كنا أيامها نتطلع إلى أننا سنصبح فى يوم من الأيام أصحاب فرقة مسرحية كبيرة .. هو يمثـل وأنا أكتب له مايمثله .. بل كنا نلتقى وكأننا بالفعل أصبحنا نعيش فيما نحلم به من أمجاد .. وقد خلق ذلك عنـدى كما خلق عنده نوعاً من الاعتداد بالنفس .. وبالتالى الاعتداد بمـا أكتبه له والاعتداد عنده بما يمثله .

لـكن ترى ماذا كنا نؤلف ؟ ! هذا ما لا أكاد أتلمس له بصيصاً واحداً فى ذاكراتى الآن .. وربمـا كان الشىء الوحيد الذى ظل عالقاً فى فـكرى هو أننى كنت أسرع منه فى كتابة الحوار وقد يكون سبب ذلك سبق تدربى على تلخيص حوار المسرحيات المترجمة التى كنت أتابع قراءتها من شـكسبير فى السياسة الأسبوعية .. ولهذا أخذت صبغة المؤلف .. بينما تفرغ هو للشغف بالتمثيل وهوايته .. فـكنت كلما كتبت شيئاً أقرأه له فيأخذ فى تمثيله ولـكن بصوت جهورى صـارخ لا يتفق مع الحوار الذى أكتبه له .. لأننى كنت أكتب كلاماً خفيفاً مضحكا فى حوار حى دفاق متلاحق .. وكان هو يتدخل لاختصاره وإضافة الـكلمات الحادة العنيفة إليـه ليشبع طاقته على التمثيل المدوى الصارخ ورغبته فيه وشغفه الجنونى به .. ومن هــذه الفترة نمت أو ظهرت قدرتى على الحوار .. وهى قدرة لم تخبو وإن لم أحاول ممارستها إلا بعد ذلك بسنوات طويلة بحكم تطورات ظروف حياتى .

حصص فى المسـرح

حـدث بعد ذلك أن عـدنا أنا وأخى لنتم أو نواصل تعليمنا الثانوى فى

ميت غمر .. وتركنا الاسكندرية لمدرسة المدينة .. كنت أيامها قد أصبحت في الكفاءة .. وهي شهادة تعادل أو تعتبر وسطاً بين الإعدادية الحالية والثانوية العامة . وبعدها كان الواحد منا يتخصص في البكالوريا فيتجه إلى القسم العلمي أو القسم الأدبي .

والتحقنا بمدرسة أهليـة كانت تعتبر المدرسة الأهليـة الثانوية الأولى والوحيدة وهي مدرسة « الصياد » وكان صاحبها وناظرها هو المرحوم الأستاذ محمد الصياد .. وكانت المدرسة تسمى على اسمه .. والرجل من أصدقاء أبي الحميمين وكان يدرس لنا الحساب والجبر .. وحصته تكون دائماً الحصة الأولى من صباح كل سبت .. وكنت من شدة كراهيتي للجبر والحساب أفرح لكثرة تغيبه فقد تعود الرجل أن يمضي نهاية الأسبوع في القاهرة إذ كانت لديه سيارة وسائق .. فهو يسافر من ميت غمر يوم الخميس ليعود يوم السبت ولكنه يعود متأخراً لتضيع علينا حصة صباح السبت .. وبصفته الناظر وصاحب المدرسة فقد كان يضطرنا لأخذ حصـة إضافية بدلها عند العصر وبعد انصراف المدرسة كلها وذلك إذا حضر في نفس اليوم .

ولكني على قدر كراهيتي للحساب وحصصه على قدر ما أذكر ولا أنسى الحصص التي كان يعطيها لنا هذا الرجل في العصر . . لا في الحساب ولكن في المسرح .. فقد كان الرجل يسافر إلى القاهرة أسبوعياً لأنه كان يهيم بالريحاني ومسرحه .. ويشير إلي وهو يؤكد ذلك في كل مرة .. « والفضل لسعد الدين .. أبوك .. » كانت لا تفوته مسرحية مما كان يقدمه الريحاني في تلك الفترة .. يشاهدها ليلة الخميس هناك .. ثم يعود إلى ميت غمر وهو يعيش بكل فكره ووعيه فيما شاهده عند الريحاني .. ويروح يروى لنا في إعجاب مشاهد المسرحية وأحداثها وشخصوصها والحوار والنكت اللاذعة فيها ..

مفصلا شارحا بدلا من الحساب .. ما كان يقدمه الريحانى فى مسرحياته ، وبالذات ما يصوره وينقده من حياتنا الاجتماعية وسلوكنا وتصرفنا .. وكان الرجل رغم ثراءه شديد الوعى والحساسية بالأوضاع الاجتماعية . ورغم ابتعاده عن السياسة التى لم يكن له أدنى نشاط فيها .. إلا أنه استلفت فكرى بما كان يرويه عن لمحات النقد والسخرية فى مسرح الريحانى وما يلحقه هو بها من تفسيرات وآراء سياسية تنطبق على واقع الحال فى البلاد .

والحق أن هذه كانت نقطة البدء فى تكوين ما أسميه وعى بالصلة بين السياسة والحياة الاجتماعية وهو وعى اكتسبته من هذا الرجل .. وكان صادقاً نيراً متحرراً .. كان بالتعريف السياسى .. برجوازيا تقدميـا وهو فنان عن طريق تعلقه بالريحانى ومسرحياته وكان له أثره على فيما بعد فى تعلق مثله بالريحانى .

البوليسيات

على أن هذه الفترة كانت لها دلالة أخرى فى تكوينى أيضاً . فقد أخذت هوايتى للكرة تخبوا كما قلت لتأخذ مكانها هواية ترتبط بشغفى الدائم المفضل بالقراءة .. وهكذا أنغمرت فى إقتناء الروايات البوليسية التى كانت الطابع الغالب أيامها على ما يمكن أن نسميه الأدب الشائع الرائج .. وأتيت على معظم أرسين لوبين والمفتش تيل وشارلوك هولمز وجونسون وابن جونسون والكثير من بوليسيات أجاثا كريستى .. وتلى ذلك تعلقى بما كان يصدر من مجموعات روائية أخرى وأهمها مجموعة سلسلة روايات الجيب.. التى قرأت فيها الكثير من الأعمال الروائية العالمية الكبرى .. لتولستوى وأميل زولا وبلزاك والعديدين غيرهم .

وبلغ الأمر أن انطويت على نفسى فكنت لا أغادر البيت وأحرم نفسى فلا أتسلى مع إخواتى وأقرابى من الأصدقاء .. بل أظل قابعاً فى المنزل طوال النهار ولا أكاد أنام بالليل ما دامت تحت يدى الكتب التى أقرأها من هذه الروايات . . وكانت وافرة وكثيرة بفضل تعرفى على صبى مثلى من أبناء المدينة كان يمتهن تجارة الألبان وقد ترك الدراسة ليساعد والدته فى حانوتها .. وقد كلت أبصاره من كثرة القراءة . وكان عنده مئات من الروايات يجمعها فى غواية عجيبة . . منها بارد ليان وفوستا وروكامبول وابن روكامبول . . والفرسان الثلاثة ودون كيشوت وجزيرة الكنز الخ . . كنت أبادله بما عندى أو آخذ ما لديه بدون بدل مقابل احتفاظه نهائياً بما أتم قراءته من الروايات التى اشتريتها لنفسى . . وقد ولدت عندى هذه القراءات الوافرة القدرة على سرعة القراءة .. وتنوعها .. وفى نفس الوقت النسيان السريع لكل ما أقرأه . . وقد كنت أعانى من ذلك كثيراً . . فلكم كان بودى دائماً ألا أنسى شيئاً مما أقرأه .

مع السحرتى

وفى تلك الفترة أيضاً بدأت انتقل من قراءة البوليسيات والمترجمات إلى قراءة كتب الأدب المصرى . . وجاء ذلك على يد رجل له فضل فى بدء هذا الاتجاه القويم عندى .. وهذا الرجل هو الناقد الشاعر العتيد الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتى وهو من أبناء ميت غمر .. وكان أيامها زميلا وشريكا لعمى فى مكتب المحاماه الذى افتتحاه معاً بالمدينة .

كان أول ما قرأت بعضاً من قصص محمود تيمور الأولى ورواية زينب لهيكل وبعض كتب العقاد المتفرقة وعدة من كتب سلامه موسى وكلها أهداها

لى السحرتى الذى لم يكن يتوانى عن تشجيعى بعد أن لاحظ هوايتى للقراءة وبداية تعلقى بالأدب .. وكان مما غرزه السحرتى فى تكوينى أيامها حب الشعر . فقرأت شوقى وحافظ وشكرى ثم وقعت على عودة الروح لتوفيق الحكيم .. وكانت من إهداء السحرتى أيضاً .. ولعودة الروح عندى ذكريات لا تنسى .. فبعد قراءتها بل وبعد قراءة أى كتاب من الكتب الأدبية الصادرة أيامها .. كنا نخرج عصراً إلى شارع البحر على كورنيش النيل الذى يقع غرب المدينة ويمتد إلى الكوبرى الموصل بينها وبين مدينة زفتى المقابلة على الجانب الآخر من الشاطىء .. ونظل نمشى حتى نصل إلى منتصف الكوبرى الكبير الذى يجرى من تحته النيل حيث يمضى بنا الوقت إلى قرابة منتصف الليل . لنتناقش فى الكتب والروايات الأدبية .

ولعل المناقشة الممتعة الباقية فى ذهنى حتى الآن من تلك الأيام ما قطعناه من جدال متصل حول شخصية بطل عودة الروح « محسن » .. وهل يمثل المؤلف وفكره وشخصيته أم أنه شخصية روائية مستقلة ترتبط بالعمل نفسه ولا صلة لها بتوفيق الحكيم وشخصيته .

والواقع إننى تعرفت على الكثير من الأعمال الأدبية وتعلمت الكثير من النظريات والاتجاهات الأدبية .. وكل ذلك بفضل السحرتى صاحب أكبر أثر على فى ميولى ومتجهى الأدبى .. وشىء آخر أذكره للسحرتى ولا أنساه . فقد جدد فى كيانى وتكوينى بإغراقه فى حب الطبيعة وتدلهه بها .. هذا الوله الجنونى بالطبيعة الذى لازمنى ولا يزال يلازمنى إلى اليوم ويساعد على ذلك ما كان يحيط ميت غمر من مناظر طبيعية خلابة واقعة بحكم موقعها كما أسلفت فى البداية .

ومن هذا التعلق الجديد بالأدب والأعمال الأدبية اندفعت إلى محاولة الكتابة .. وقد بدأ هذا على صورة شعر منثور كنت أكتبه على ورق كراسات المدرسة بحيث لا تتعدى القصيدة أو ما يمكن أن يكون قصيدة .. الصفحة الواحدة .. أعبر فيها عن عواطفى ومشاعرى وأحياناً ما أصف فيها الطبيعة ولا أذكر إننى كتبت واحدة منها عن الحب .. ولعل ذلك مرجعه أن قلبى كان سريع التجاوب والخفق مع أحاسيس الجمال وحدها .. أعنى رغم تدلهى أحياناً ببعض الفتيات فان ضربات القلب التى كانت تضطرم بين جوانحى . سرعان ما تزول إذا اختفت الحبيبة .. ولا أدرى إذا كان ذلك يتفق مع تجاوب الصبية فى مثل سنى أيامها فى النظرة إلى الحب أو أنه كان شيئاً مخالفاً .. على كل حال فأنا لا أذكر إننى توقفت بقلبى الخفاق المدله عند حب واحدة بعينها ممكن أن أذكرها حتى الآن .. فالذى يبدوا أن مشاغلى أو على الأحرى أحاسيسى وعواطفى المتأججة هذه .. كانت وقتية إلا فيما يخص هيامى بالطبيعة وحبى للقراءة ثم محاولاتى للكتابة .

وقد يهم أن أذكر فى هذا المجال ميلى الجارف إلى الكتابة الاجتماعية والمشاكل الاجتماعية .. وهى غواية جاءت من موهبة الزجل .. فلقد كنت شغوفاً من البداية بكتابة الأزجال الانتقادية الساخرة وكان أول ما نشرته مكتوباً بالفعل قطعة زجلية فى المجلة الإقليمية التى كانت تصدر فى المدينة باسم مجلة « ميت غمر » وكان ينشرها صحفى دؤوب من أهل المدينة .. هو المرحوم إبراهيم فرج كشك .. فقد حدث أن كان ذات يوم فى جلسة بصحبة والدى يتقاضاه اشتراكه فى المجلة كبقية الأعيان .. فأعطيته الزجل

وسرعان ما نشره فى العدد التالى مباشرة .. ولا أنسى فرحتى بعدها بهذه البداية واندفاعى إلى مداومة الكتابة فقدمت له مقالا عن ميت غمر أصف فيه المدينة وجمالها وأهلها وحاجتها إلى الإصلاح .

وأطلع عمى على هذا المقال وسارع إلى تهنئتى به فما كان منى إلا أن تلوته بمقال آخر .. وهكذا .. على أن الشىء المثير حقاً هو شهادة الأستاذ السحرتى لى أيامها بأننى صاحب أسلوب فى الكتابة ولابد أن أداوم على إنضاج هذه الموهبة .. ولعل هذا يذكرنى بدوره .. بأن مسألة الكتابة لم تأت اعتباطاً كما قد يقال. ومما أذكره .. وهنا مكانه بالفعل — إننى وأنا فى الابتدائية بمدرسة ميت غمر التابعة لمجلس المديرية . كنت أكتب موضوعات إنشائية جيدة لفتت إلى نظر أستاذ اللغة العربية .. وهو الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم .. صاحب العديد من المؤلفات ، والمحقق المرموق للتراث العربى .. فدعانى الرجل إلى منزله على حفل شاى لموهبتى فى كتابة الإنشاء وأصبح يتابعنى ويكافئنى بالكثير من الكتابات لرعاية هذه الموهبة .. فقد كان كما أخبرنى بعد ذلك من سنوات قليلة .. يتنبأ لى بمستقبل أكيد فى عالم الأدب وهو الشىء الذى حدث بالفعل كما قال لى وهو يهزنى فخوراً ويذكرنى بما كان منه وأنا تلميذ فى الابتدائية ..

● وعشقت القاهرة ●

ما أن حصلت على شهادة الكفاءة من مدرسة ميت غمر حتى اتجهت إلى القاهرة للحصول على البكالوريا .. إذ لم تكن فى ميت غمر على هذه الأيام مدرسة ثانوية تدرس لما بعد الكفاءة .. وفى القاهرة جاء سكنى فى حى السيدة زينب .. بداية على الشارع العمومى فى منطقة جنينة ناميش ثم بعد ذلك

داخل المنطقة فى بيت خلف شارع السد وبجوار مقام السيدة زينب حيث كان يقطن أبطال عودة الروح لتوفيق الحكيم وأبطال قنديل أم هاشم ليحيي حقى . كانت نقله مباغته ومثيرة بالفعل فقد أخرجتنى من عالم المدينة الريفية إلى صميم حياة القاهرة وفى حى من أعرق أحياءها الشعبية . وهكذا اندمجت فى البيئة القاهرية بكل كيانى .

وأشهد أن القاهرة من هذا الحى فتنتنى عن كل شىء عداها فاندمجت فى الحياة القاهرية بشغف وإعجاب وعنف جارف أثر على تأثيراً كبيراً حتى أصبح كل همى أن أصبح قاهريا .. وكدت بالفعل أنسى جمال ميت غمر وفتنة الطبيعة فيها وجو الريف من حولها .. وإذا بى أعيش فى شوارع القاهرة وحواريها وعطفاتها ودروبها وأزقتها عيشة المسحور .

وفى أول الأمر شغفت بأجواء القاهرة الزاخرة بالمفاتن . السينما والمسارح ودور اللهو وغيرها .. فكان ترددى الدائم على عماد الدين والعتبة وغيرها من أحياء وسط المدينة والتى تكثر فيها الملاهى والمسارح والسينمات .. واستعضت بما أصبحت أعيش فيه عما كنت أقرأه أو أسمع عنه .. وهكذا انصرفت بكليتى عن الاهتمامات الأدبية وتركز جهدى على محاولة النجاح فى البكالوريا لكى أدخل الجامعة وأظل أعيش فى القاهرة إلى نهاية عمرى .

على أن شيئاً واحداً هو الذى كان يستحوذ على كل اهتمامى فى تلك الفترة زهدت السينما تماما .. وانصرفت عن مشاهدتها إلى مشاهدة المسرح . أيامها كان الريحانى فى أوج نشاطه المسرحى .. وكانت صورته التى تركتها فى نفسى ناظر مدرسة ميت غمر الأستاذ الصياد .. خير مشجع لى على التعلق به .. وبالفعل كنت اقتطع من مصروفى طوال الأسبوع ما يمكننى من مشاهدة مسرحياته فقد كانت أسعار تذاكر المسرح عالية .. خمسة أضعاف ثمن تذكرة السينما .. ومع

ذلك فلا أذكر أننى فاتتنى مسرحية من مسرحياته بل أننى كنت أشاهد مسرحياته لأكثر من مرة .. بل ومرات .

طه حسين

لكن القاهرة كانت أيامها تعج بالأحداث السياسية .. وفى هذه الفترة عام ١٩٣٦ بالتحديد . بدأت أنشغل بالسياسة أتردد على الأندية والأحزاب السياسية .. بيت الأمة والنادى السعدى والبيت الأخضر لمصر الفتاة وقاعة الأحرار الدستوريين وغيرها من الدور والأندية التى كانت تفيض دائماً بالنشاط السياسى القائم كله على أكتاف طلبة المدارس والجامعات . ولاأذكر أننى حاولت مرة الاشتراك فى مظاهرة أو التشيع لأى حزب أو اتجاه سياسى .. بل كان موقفى موقف الساخر من كل مايسرى.. الشغوف به فى نفس الوقت .. وقد تركز هذا الشغف فى حضور الاجتماعات السياسية والاستماع إلى خطب الزعماء وبالذات خطب النحاس باشا . . ولاأدرى لماذا أحببت هذا الرجل وظللت أحبه إلى نهاية عمره .

وقد كان فى لتعلقى هذا.. أثره فى اتجاهى نحو التأثر بحزب الوفد .. مع أنى لم أكن وفديا بالمعنى الحزبى أو الرسمى أو السياسى للكلمة . وربما كان أهم شىء أثر فى متجهى هذا هو شهودى لحادث محاولة ضرب الدكتور طه حسين فى كلية الآداب بواسطة أنصار الأحزاب المعادية للوفد، على زعم أنه رجل ملحد ويروج للكفر والإلحاد والخروج على الدين . فقد كنا نترك المدرسة ونتجه جماعات إلى الجيزة لننضم للطلبة المضربين بالجامعة . وكان أن اندمجت معهم ووقفت فى حماس بينهم للدفاع عن طه حسين ضد المعتدين عليه ، بل إنى اقتحمت حجرة طه حسين مع جماعة المدافعين ، ولكن كان ذلك بعد أن خرج هو منها

وسط المتاقات المادية يبتسم فى سخرية ولا يرد عليهم بشيء ، بل يمنع الآخرين عن التعرض لهم أو إبعادهم عنه وكأنهم ، يهتفون له مع أنهم يهتفون ضده .

بعدها أصبح طه حسين فى نظرى هو كل شيء .

وبالفعل زادنى هذا الإعجاب بطه حسين إلى الانصراف عن متابعة السياسة أو الانغماس فى رأى نشاط من نشاطاتها المتزايدة ، وعدت إلى سابق عهدى بالقراءة الأدبية وبالذات كتب طه حسين ، فلما حصلت على البكالوريا بعد ذلك كان لابد أن أدخل كلية الآداب .

فى كليـة الآداب

ولدخولى كلية الآداب قصة تستحق التسجيل ، فقد كان والدى رحمه الله مصمم على إلحاقى بكلية الحقوق ، وبالفعل جاء إلى القاهرة بأوراقى وقدمها للحقوق ، وافتتح العام الدراسى وأنا مسجل بكلية الحقوق ولـكننى بعد أسبوع واحد سحبت أوراقى منها .. وأسرعت بتقديمها للالتحاق بكلية الآداب ، ولقد شجعنى على ذلك من البداية مسجل كلية الآداب وأحد طلبة بلدتنا ميت غمر الملتحق بكلية الآداب قسم اللغات القديمة الذى يرعاه طه حسين رعاية شخصية لدراسة اللاتينية واليونانية القديمة . ولم يكن هناك إقبال يذكر على القسم المذكور ولذلك فما أن حملت أوراقى إليهم حتى قبلونى فى نفس اللحظة .. وانتهى الأمر بأننى لم ألتحق فقط بكلية الآداب كما كانت أمنيتى بل ودخلت أيضاً القسم الذى يشرف عليه طه حسين شخصياً .

كان ذلك فى العام الدراسى ١٩٣٧ / ١٩٣٨ ، لـكن لم يكد ينقضى من العام أسابيع قليلة حتى وجدتنى فى حيرة من أمرى ، فلقد كان قسم اللغات القديمة هذا — الذى التحقت به يمثل أكثر ما أكرهه فى حياتى كلها وهو

الحفظ .. إذ كانت كل الدروس التى فيه تعتمد على الحفظ .. حفظ آلاف الكلمات اللاتينية وآلاف العبارات اليونانية .. وإذن فقد أخرجت نفسى من كلية الحقوق لأغرق بها فى بحر اللاتينى .. وعشت أياما عصيبة .. لكن حدث ذات صباح ونحن وقوف أمام مبنى قسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب وكان يواجه المكتبة حيث الشمس الساطعة .. حدث أن لمحت طالبا بقسم اللغة الانجليزية .. كان يبدو عليه نفس الحيرة .. وسرعان ماتعارفنا وتآلفنا كان هذا هو الصديق الزميل الدكتور محمد إسماعيل الموافى .. كانت حيرته غير حيرتى .. فهو ملتحق بالفعل بقسم اللغة الانجليزية ولكنه حائر بين البقاء فى كلية الآداب أو الإلتحاق بالحقوق.. شىء عجيب. كان مرجعه أن ترتيبه كان الأول على القطر كله فى شهادة البكالوريا .. ومن حقه الإلتحاق مجاناً بكلية الحقوق . ولكنه اختار الآداب وهو قانع بها . وتطارحنا الحيرة فإذا به يدهش لعدم إقدامى على دخول القسم الانجليزى . فقد كان مجموع درجاتى فى اللغة الانجليزية . يفوق المطلوب للتقدم لهذا القسم وهناك إعلان معلق على رأس إعلانات الكلية يقرر أن من حق أى طالب حصل على أكثر من ٢٠ درجة فى الانجليزية أن يلتحق بالقسم الانجليزى . وحلا لمشكلاتى صحبنى موافى إلى رئيس قسم اللغة الانجليزية . المستر سكيف . وكان رجلا له نفوذه وسطوته وسلطته . ودخلنا عليه الغرفة فأخبره موافى بأنى حاصل على ٢٩ درجة وملتحق بقسم اللغات القديمة . فهب الرجل صارخا مستنكرا . ورفع السماعة وتكلم مع المسجل ثم بعث به إليه لإحضار ورقة تحويلى فوراً إلى القسم الانجليزى .

القســم الإنجليزى

انتشلنى هذا التحول الذى جاء مصادفة من حالة نفسية مريرة كنت

أعانيها من جراء التحاقي بقسم اللاتينيات . لأن الدراسة فى هذا القسم كانت تعتمد على الحفظ وما يسميه الطلبة عامة « الصم » وطوال حياتى المدرسية وأنا أكره الصم والصامين . ، فذا كرتى لم تخلق لحفظ شيء أبداً . خاصة إذا كان كلمات أو ألفاظ أو تعبيرات .. بالاختصارات أى لغويات .. ذلك أن اللغة كما هى مركبة فى طبعى .. شيء لا يطيقه عقلى بالمرة .. كالجبر والحساب .. اللغة عندى وسيلة إلى معنى أو تصور أو فكرة وليست ولا يمكن أن تكون غاية . . والأسلوب إذا لم يأت بداهة تعثرت الفكرة . . واختلفت الصورة . . وهذا كلام أقوله الآن بعد عمر عريض مديد من التمرس على الكتابة . . ولكنه كان لاصقاً بوعى من البداية . . فأنا كما أنى أتمتع بطلاقة فى الكلام . . أتمتع أيضاً بطلاقة فى القلم بحيث أن أى كلمة أو لفظ لا يمكن أن توقفنى عن التعبير عما أريد .. بل لعل من ميزاتى رغم النسيان المتصل الدائم لكثير من الكلمات أو ربما كان بسبب ذلك أيضاً . . أستطيع بلا توقف أن استبدل أى كلمة بكلمة أخرى للتعبير عما أحب . . بلا توقف وبلا تعثر .

عقدة اللاتيني

ومع أن التحاقى بقسم اللغة الانجليزية أراحنى راحة نفسية لا توصف . . إلا أنى لم أقبل على الدراسة فيه الإقبال الواجب المشجع . . فقد كان ظنى أن الدراسة كلها ستكون بالانجليزية . . وسرعان ما اكتشفت أن الدراسة فى العام الدراسى الأول قد خصصت لما يسمى بالسنة الاعدادية . والدراسة فيها لا تخلوا من دراسة اللغة العربية والترجمة . . ثم اللاتينية . . وخفة حدة حماسى فى أقل من شهر لأنصرف إلى حياة لاهية عابثة . . وكنت نادراً ما أحضر الحصص أو أشهد المحاضرات ماعدا الفلسفة ودراسات الفصول الخاصة بدراسة

اللغة الانجليزية ذاتها . . وذلك لتعلقي بما فيه من جدة وطرافة . . خاصة بالنسبة لقراءة الروايات والمسرحيات والشعر . . أما التاريخ والجغرافيا فقد كانا امتداداً طبيعياً واستطراداً منفصلا لما فى المدارس الثانوية . .

لهوت كثيراً فى هذا العام لأننى كنت أعيش لوحدى أو على الأحرى مع مجموعة من الطلبة من أبناء بلدتنا ميت غمر فى شقة مجاورة بالجيزة . . أذكر إننا استأجرناها فى ذلك الوقت بمبلغ ثمانين قرشاً مصرياً لا غير خلاف هبة البواب التى لا تزيد عن عشرة صاغات . . وكانت شقة واسعة . . وبدورة مياه . . وباب يؤدى إلى حديقة صغيرة . . وانغمرت بكليتى فى حياة الطلاب العابثة المليئة بالموبقات . فلما انتهى العام رسبت فى اللغة اللاتينية بملحق . . ولا حاجة إلى القول بأنى رسبت فى الملحق اللاتينى واضطررت إلى إعادة السنة .

كانت صدمة قاسية دفعت أهلى إلى ترك ميت غمر والانتقال إلى القاهرة للعيش معى فيها حرصاً على مستقبل بقية أخوانى الذين تتابع تلاحقهم لدخول الجامعة والدراسة فيها . غير أن هذا الرسوب فى اللغة اللاتينية . . كانت بالنسبة لى كالجبر والهندسة والحساب الثانوى .. ظل يلازمنى كابوساً متلاحقاً فى أحلامى حتى بعد أن تخرجت وتوظفت بل بعد ماتزوجت وأنجبت . فالى سنوات غير بعيدة .. كثيراً ماصحوت من نومى فى فزع على ظهور النتيجة ورسوبى فى اللغة اللاتينية ولا أرتد إلى وعيى إلا وأنا جالس فى الفراش وحولى أولادى وزوجتى ..

وبدأ تخصص الدراسة الانجليزية فى السنة الثانية التى انتقلت إليها بعد عام كامل من الإعادة بسبب اللاتينى فكان طبيعياً أن أحذر هذا اللاتينى الذى استمر طوال سنوات الدراسة . وبالفعل مرت الأعوام الثلاثة التالية

من أعوام كلية الآداب لا أذكر طولها إلا اللغة اللاتينية وبجهود قاصر عليها وحدها تقريباً .. ومع ذلك فلا أذكر أنى كنت أحصل من درجاتها إلا على ما يكفل لى مجرد الانتقال .. والنجاح فيها على «الحركرك» كما كانت التسمية. الطريف أنى اليوم لا أكاد أذكر من هذه اللغة اللاتينية كلمة واحدة ..

● سأصير أديباً ●

فى عام ١٩٤٠ على وجه التحديد وكنا فى غمار الحرب العالمية الثانية . وكنت أثناءها فى السنة الثانية فى كلية الآداب قسم اللغة الانجليزية .. بدأت أتعرف على المادة الجديدة المثيرة التى ندرسها .. ويسمونها عادة الدراما . . كان جميع أساتذة القسم من المدرسين الانجليز وكنا ندرس إلى جانب «الدراما» . . مادة الشعر والرواية وعديد من المواد الأخرى . ولم تكن عقليتى لغوية . . بمعنى أن حصيلتى من القدرة على استيعاب الانجليزية كانت محدودة بالقياس إلى معظم الطلبة .. ولذا لم أكن ولا زلت عاجزاً عن إجادة الكتابة باللغة الانجليزية السليمة أو التحدث بها .. وسبب ذلك أصلا أنى لم أدخل قسم اللغة الانجليزى وفى ذهنى أن أتخرج منه مدرساً فى اللغة ..

كان ذلك واضحاً عندى منذ البداية .. إنما دفعنى اليأس من اللاتينى إلى ذلك .. فقد جاء التحاقى بكلية الآداب أصلا من شدة تعلقى بالأدب .. ولهذا ترسب فى وجدانى — دائما ومن الدقيقة الأولى لدخولى الكلية أنى لابد وأن أخرج أديباً .. أما كيف سيكون ذلك أو كيف سيتحقق ذلك فلم يكن يشغلنى كثيراً لولا رصيد ضخم من الاطمئنان الخفى والارتياح الكامن والثقة التى لا مصدر لها فى أن هذا لابد وأن يكون مصيرى الحتمى فى المستقبل .

ونعود إلى دراسة « الدراما » فأقول إنى لم احفل بداية بما كنا ندرسه ..

فيما عدا الشعر .. فرغم ضعف حصيلتي اللغوية إلا أنني كنت أقرأ بكثرة .. وسرعان ما وجدت في المقررات ما أشبع نهمي خاصة من الروايات والقصص.. ديكنز ولورنس وإدجار ألن بو فيلدنج والعديد من المؤلفين الآخرين وكنت لا أكتفي بما يقرر من رواياتهم علينا .. وإنما أقرأ لكل منهم إلى جانب روايته أو مجموعته المقررة العديد من الروايات والقصص الأخرى التي يضمها رصيد إنتاجه الأدبي .. ولم أكن أقرأها كما تعودت أن أقرأ أرسين لوبين .. أو روايات الجيب مثلا .. وإنما أعيش فيها مع كل من يصادفني بلا أدنى محاولة لمراجعة ما هو مكتوب عنها من دراسات نقدية .. بل أكون فيها رأيي الشخصي وانطباعي وكأنها ألفت لي وحدي لأفهمها بطريقتي الخاصة هذه .. تماما كما كنت أفعل حين قرأت عودة الروح للحكيم والأيام لطه حسين .. وعديد من الأعمال الأدبية والروايات العربية الأخرى .. زينب لهيكل، وسارة للعقاد وروايات المازني ومنها ابراهيم الكاتب .. وكل كتبه .. لأنني عشقت المازني وأدمنته .. فإذا مااقترب موعد الامتحان سارعت إلى مذكرات زملائي أكاد أحفظها عن ظهر قلب لأتمكن من اجتياز الامتحان على آخر العام فيما هو مقرر عليهم من الروايات أو الشعر أو لمجموعات القصص أوغيرها من المواد .. وكأنها مقررة عليهم وحدهم وليست من المواد التي لابد أن أدرسها لأمتحن فيها مثلهم ومعهم ...

الشعر والدراما

لكن الموقف كان يختلف بالنسبة للشعر والدراما لأني كنت أحرص على حضور جميع الحصص الخاصة بهما .. أتابع قراءة الأساتذة الانجليز للنصوص وأسجل ما يقولون عنها وأحرص على تتبعهم .. فإذا عدت إلى البيت وجدتني

أقلامهم فى قراءتها ثم اندفع إلى اقتناء المزيد عنهما .. فإذا كان مقرراً علينا بعض قصائد بيرون .. لا أكتفى بما هو مقرر من بيرون وإنما أروح أبحث عن كل ما يمكن أن تقع عليه يدى من شعر بيرون أقرأه . . هو وشيللى وكيتس .. وإذا كان المقرر قصيدة لتينسون أو ورد ثورس . . فلم يكن يكفينى أقل من الديوان الكامل لكل منهما . .

الطريف مع ذلك أننى أحياناً ما كنت أتى على ديوان الشاعر فى يوم وليلة أو فى يومين . . فأجدنى لم أفهم منه شيئاً لضعف حصيلتى فى اللغة الأنجليزية .. فأعود من جديد اقراءته مستعيناً بالقاموس . . وكان فى ذلك فائدة كبرى إذ كنت أخرج بحصيلة أخرى جديدة من الألفاظ إلى جانب معرفة دقيقة وعميقة وأكيدة بالقصيدة ومعناها ومنبأها .. لكن الأهم .. تذوقى للشعر نفسه وفهمى لمضمونه وشغفى بكانبه .. مما جعلنى أبز حتى المتفوقين من زملائى فى قدرتى على استيعاب الشعر وهضمه وفهمى لمرامى الشاعر وأبعاد قصائده .

ولقد كان لذلك أثره إذ صادف عامها أن كان يدرس لنا مادتى الشعر والدراما معاً .. أستاذ شاب جاء فى نفس العام من أكسفورد هو المستر هاورث وكان شاباً متحرراً ومن أسرة عمالية ويعتنق الاشتراكية ويسخر دائماً من الانجليز لأنه من الأصل الأيرلندى . . وقد بلغ من شدة تحرره أن ألغى المقرر من الشعر على منتصف العام واستبعد تينسون وورد ثورس وكلاهما من غلاة شعراء الرومانتيكية وقرر أن يقرأ لنا ويدرس معنا قصيدة ملتون الشهيرة .. « الفردوس المفقود » واتبع فى قراءتها وشرحها أسلوباً غريباً . . كان يقرأها لنا بنفسه بدلا من أن يكلف أحداً من الطلبة بقراءتها .. ثم يروح بشرح أبياتها مفصلا معانيها رابطاً كل ذلك بمفاهيم سياسية واجتماعية واقتصادية جعلتنى اكتشف فى الشعر الذى أقرأه .. بل فى كل ما كنا ندرسه من روايات وقصص ومسرحيات .. أغواراً جديدة مخالفة لما كنت أفهمه أو أدركه من قبل

فى شعر كوليدج أو كيتس .. ولا أقول بيرون أو شيللى لأنه كان كثيراً ما يعرج على شعرهما بالذات ليلصقه بشعر ملتون فى متجهه العام كشعر ثورى نضالى على حسب مفهومه اليوم .. لأننى أيامها إنما كنت أفهم الشعر بروماتيكية مطلقة لم تهتز بخيالى وفكرى إلا بعد قراءة ملتون على يد هذا الرجل .

وكان غريباً حين وضع لنا بحثاً دراسياً لنكتبه عن ملتون على نهاية العام . . أن أحصل على أعلى درجة ويأتى الرجل ليقرأ ما كتبت على بقية زملائى فى الفصل . . مطريا أفكارى وفهمى لملتون ساخطاً على أسلوبى وأخطائى اللغوية والهجائية التى يندر أن يقع فيها إلا طلبة الدراسة الابتدائية . على أن الرجل غفر لى ذلك تماماً حين عاد فى نفس الفترة من العام .. يحمل ورقة بحثى فى الدراما ليقرأها بدورها على طلبة « السكشن » كأبرز مثال على أسوأ لغة وفى نفس الوقت على أعمق فهم لمسرحيتى « دكتور فاوست » لكرستوفر مارلو.. ومسرحية « أنطونى وكيلوباترا » لشكسبير .. من بعدها دعانى الرجل إلى زيارته فى بيته وتناول الشاى معه . . وربطتنى به صداقة قوية . . لكنها صداقة لم تدم إلا بقية العام لأنهم سرعان ما أبعدوه عن مصر بحجة مخالفته لرئيس القسم . . . وكان انجليزياً متسلطاً يعمل فى السفارة الانجليزية واسمه المستر سكيف وهو الرجل الذى ذكرت أنه أدخلنى قسم اللغة الانجليزية . . وكانت مهمته أبعد من رئاسة القسم والتدريس فيه . . لأنه كان يحيل طلبة قسم اللغة الانجليزية جميعهم إلى أشياع للانجليز . . ومع أن علاقتى الوثيقة بالمستر هاورث لم تدم إلا شهوراً قليلة على نهاية العام إلا أنه ترك أو على الأصح غرس فى نفسى كراهيته للانجليز وإيمانه بالاشتراكية وتعصبه للحرية .

تأثير مستر هاورث

وماذا عن الدراما ! ؟ !

هنا يصح أن أعود إلى عامين سابقين على هـــذا العام الثالث فى كلية

الآداب .. فقد كنا ندرس الدراما من السنة الأولى .. وكان لرسوبي فيها أهميته التي جعلتني أقرأ أعداداً مضاعفة من المسرحيات .. لأن المقرر منها كان يتغير كل عام عن سابقه .. وبالذات مسرحيات شكسبير .. لكني كنت أقرأها كروايات وقصص .. ولم أدرك ولم أتبين حقيقة هذا الفن المتمايز المستقل إلا بعد العام الثاني .. ومن بداية تلقيه على يد المستر هاورث هذا .. فالحقيقة أن الرجل بطريقته في التدريس وبنظرته وفهمه .. غير الكثير من إدراكي ومفهومي وتذوقي للأدب عامة .. والمسرح على الوجه الأخص .. ذلك أني كنت تعودت أو على الأصح كانوا عودونا على قراءة شكسبير من ناحية شاعريته وشعره مع تحديدات عامة وتعريفات مبعثرة عن معنى الدراما ومفهومها ترتكن كلها على محاولة التفريق بين المسرح والشعر .. أو بين المسرح والرواية ولعل السبب في ذلك يرجع إلى الأساتذة أنفسهم .. وربما أيضا لأن مفهوم المسرح في أدبنا على هذه الفترة كان قاصراً على تعريفه بأنه لون من الأدب القصصي .. حتى أن طه حسين نفسه حين ترجم أوديب ملكا عرفها بأنها قصة تمثيلية .

لم أدرك معنى الدراما على حقيقتها كأدب مسرح إلا عن طريق شروح وتفسيرات مستر هاورث .. ورغم قراءاتي السابقة لبعض مسرحيات الحكيم وشوقي فقد كان مفهوم المسرح كقصة هو الغالب دائما على فهمي وتذوقي .. وجاء هذا الرجل ليطلعني في شكسبير ومارلو على بعض المفهومات النظرية للدراما .. وهي مفاهيم كنت أدركها بالسليقة وحدها .. وهو ما استلفته في بحثي عن مارلو وشكسبير وجعله يهديني قبل رحيله نسخة من الأعمال الكاملة لشكسبير .. وكان نجاحي في السنة الثانية حافزاً قوياً دفعني إلى أن أقطع الأجازة بطولها وأنا أقرأ شكسبير مستعيناً بالقاموس .. أقرأه بإدراك أوسع وتذوق أرحب نتيجة لمعرفتي ببعض قواعد المسرح فلما انتقلت إلى السنة الثالثة كان

من حسن الحظ أن نبدأ خلالها بدراسة النقد وأن تكون هذه الدراسة لكتاب أرسطو عن الشعر . . الركيزة الأساسية لمعرفة فن المسرح على مر العصور . وهكذا جاء تذوقي لابسن وفهمي لتشيكوف وهيامي ببرنارد شو على مدار العامين التاليين في كلية الآداب مؤسساً على معرفة مبدئية لا بأس بها بفن الدراما .

مسرحية أولية

وهكذا همت بالمسرح هياماً جنونياً .. ضاعف منه تعرفي على أستاذ إنجليزي آخر كان يدرس لنا شكسبير ويقطن بجوارنا في الجيزة . . في البيت المجاور لبيتي .. وكان هذا الأستاذ هو المستر « مارتن لنجز » أو الأستاذ أبو بكر نور الدين .. وكان الرجل قد اعتنق الإسلام وتصوف .. وبالنسبة لتخصصه في شكسبير فقد عشت معه عامين كاملين أتزود بفهمه العميق الفائر لفن هذا العملاق الذي لم يكن ممكناً أن يكون للمسرح في العالم كله وجود من بعده لكنه كان يفسر شكسبير تفسيرات صوفية عجيبة تتفق مع نزعته الفارقة في التصوف .. وقد عاونته على ترجمة بعض أجزاء من كتابه عن فلسفة محيي الدين ابن عربي وضعه بنفسه من دراساته الخاصة وسماه « عين اليقين » .. ولكن معاونتي لم تكن تعدو تعريفه ببعض الكلمات العربية وتراكيب الجمل الخ .. والواقع أن الرجل أثر على تفكيري لفترة جعلني أعشق شكسبير في تعبد وقداسة .. غير أنه بروحانيته وتصوفه لم يستطع أن يخرج من أغوار تفكيري .. الآراء والأفكار التي غرست من تأثير سابقة .. مستر هاورث .. وبالذات فيما يتعلق ببداية اهتمامي بالاشتراكية .

وتحول هذا الهيام النظري إلى هيام عملي . . فكان مما عرفت به في سني

حياتى الأخيرة بالكلية بين زملائى وأصدقائى كتابه فى المسرحيات والمشاهد المسرحية القصيرة وإجبارهم على الاستمتاع إليها ونحن جلوس على أرض ساحات الجامعة أو فوق مقاعد حديقة الأورمان بين فترات المحاضرات وأحياناً حتى العصر .. وتلك حقيقة لم يفت ذكرها على الأخ الصديق الدكتور على الراعى ليذكرها ويذكرنى بها فى إحدى كتبه النادرة بما مضى من غوايتى المسرح ومحاولة الكتابة له على هذه الصورة الارتجالية الباكرة .

ومن مغامراتى أو تجاربى فى تلك الفترة .. كتابة مسرحية من فصل واحد طويل ضد هتلر والنازية .. ضاعت أصولها تماما .. وأذكر أننى كنت أجارى فيها الموجة السائدة التى كانت تشجعها مكاتب دعايات الحلفاء أيامها .. وهى تقديم اسكتشات تمثيلية فى صالات الرقص المنتشرة خلال هذه السنوات من سنوات الحرب للدعوة ضد هتلر إذ كانت الأفكار الفاشية قد بدأت تتسرب بشكل جارف داخل مصر .. ولكنى لم أقدمها لأى صالة وإنما اكتفيت بقراءتها ذات يوم على الممثل الكوميدى الراحل المرحوم عبد النبى محمد .. وكان يجلس دائما على إحدى مقاهى عمادالدين .. فانتهزت معرفة أحد زملائى الطلبة به وربما قرابته له .. وعرضت عليه المسرحية .. وجلس يستمع إليها .. ثم هز رأسه قائلا فى عبارات لا أنساها « يا ابنى أنا باشتغل مع الريحانى .. ودى مسرحية صالات .. ولكن صدقنى .. لو أن الريحانى سمعها منك لاندهش لأن فيها حوار لا يمكن حتى للريحانى ولا لبديع أنهم يكتبوه .. » وانتهت المغامرة على هذه الكلمات الأخيرة العابرة .. التى ظلت ترددها ذاكرتى على سمعى حتى ترسبت فى كيانى لتأكد لى صدق إصرارى على الايمان بمسرحيتى الأولى المغاطيس حين كتبتها بعد ذلك بثمان سنوات عام ١٩٥٠ .. وظللت مصراً على أن لا تهتز قيمتها فى نفس مهما كان الرأى فيها .. وذلك بفضل ترسب هذه الكلمات .

على أنى لا أحب الانتقال من هذه السنوات التى أمضتها فى كلية الآداب قاصراً حديثى على الدراسة المنتظمة بها وما أفدته منها بدون أن ألقى نظرة على مكوناتى الفكرية فى تلك السنوات التى أنهت بتخرجى فى كلية الآداب قسم اللغة الانجليزية عام ١٩٤٢ .. فالواقع أن هذه الفترة من حياتى اتسمت إلى جانب تعرفى اللاصق على المسرح وبداية شغفى الجوهرى به .. بتبدلات عديدة فى فكرى لعل أبرزها ماذكرت من تأثير مستر هاورث على نظرتى . . وهى تأثيرات لم أتبين حقيقتها جيداً إلا بعد تخرجى بثلاث سنوات .

وأرى من الأفضل أن أتوقف بكم قليلا هنا لاسترجع وأعرض لصورة من أيام الحرب :. كانت تتسم بظواهر جديدة تماماً .. على الأقل بالنسبة لى فقد كان اتجاهى لدخول كلية الآداب من البداية عن شغف وإصرار متأثرا بحبى للآداب وبتطلعى نحو أن أكون أديباً . ولذا كان حرصى الدائم على تتبع النشاط الأدبى والفكرى وتعلقى بالحياة الثقافية . وكان أبرز ماصاحب الحياة الثقافية فى تلك الفترة . وخاصة فى الأعوام الأخيرة منها . أعوام ١٩٤٤ ١٩٤٥ . ظهور موجات من الأفكار والآراء والمبادىء الاشتراكية . وهى ظاهرة كانت تعم العالم كله وليس مصر وحدها . وساعد على وجودها فى مصر عدة عوامل . لعل أهمها قطعا الفوارق الطبقية القائمة . وأسلوب الحكم الملكى وفقدان الثقة فى الأحزاب السياسية والزعماء السياسيين .

لكن موجة الاشتراكية هذه أو موجاتها لم ترتبط من بداية ظهورها بالسياسة وإنما لفحت الحياة الثقافية ولصقت بالمثقفين وحدهم . صحيح كانت المذاهب الاشتراكية معروفة فى مصر قبل ذلك . . وارتبطت لسنوات سابقة بالحركات العمالية على صور متتابعة . عدة . ولكن جميع الأحزاب السياسية

بما فيها حزب الوفد كانت بعيدة كل البعد عن التأثر بها . بل أنها كانت تقاوم أنباءها على الدوام . ولهذا كان منشأ التيار الاشتراكى فى البيئة المصرية مرتبط برجال الفكر وحملة الأقلام من الكتاب . وبعض الفنانين والرسامين خاصة وكانوا ندرة قليلة . ولم يكن يحمل لواء الفكر الاشتراكى بشكل ظاهر . إلا رجل واحد . هو المرحوم الأستاذ سلامة موسى الذى اصطبغت كل كتاباته من سنين سابقة بالصبغة الاشتراكية والدعوة لها .

وفى السنوات الأخيرة للحرب العالمية الثانية وكفة الحرب تميل إلى جانب الحلفاء صاحبتها موجة كاسحة من الدعوة إلى الاشتراكية . كان مصدرها أساساً انكشاف حقيقة الفاشية كنظام عسكرى قام لتثبيت قوائم الرأسمالية ومحاولة تحويلها إلى نظام عالمى بالقوة المسلحة . وتبين الجماهير فى كل الأوطان أن الحرب ماهى إلا صراع حتمى يرتبط أساساً بوجود النظام الرأسمالى . ثم ظهور الاتحاد السوفيتى فى المجال العالمى كأقوى عامل فى هزيمة الفاشية .

وقد ساعد على تغلغل هذه الدعوى لاسيما بين المثقفين عدة عوامل . أبرزها وأهمها فى مصر تطور الحركة الوطنية المصرية ذاتها فى الصراع ضد الملكية والاستعمار المحتل المساند لها وسوء الأوضاع الاقتصادية التى صاحبت الحرب لمدة خمس سنوات مما دفع بوعى اجتماعى غامر جديد تلازم مع الصراع السياسى الداخلى ضد الملكية والإقطاع . وأدى إلى ظهور ما كان يسمى أيامها بالاتجاه العسكرى . الذى كان من أكثر المعالم المستجدة على النضال الوطنى . خاصة داخل حزب الوفد بوصفه أكبر وأكثر الأحزاب ارتباطاً بالجماهير الشعبية .. فإذا أضفنا إلى ذلك تأثير وجود جنود الحلفاء من مختلف الدول الأوربية ومعظمهم ينتمى بشكل أو بآخر فكراً أو بحكم وضعه الاجتماعى إلى جانب اليسار المناوىء للفاشية والسيطرة الرأسمالية المفروضة كل فى بلده . لأدركنا مدى القوة التى اتسمت بها الدعوة الاشتراكية فى تلك الفترة .

المتجه الاشتراكى

ارتبطت الدعوة الاشتراكية من البداية خلال سنوات الحرب الأخيرة بالمثقفين المصريين الذين كانوا يدرسون فى الخارج أو الذين كانت دراساتهم تصطبغ بالصبغة الأجنبية . . وظهرت وانتشرت بين طوائف الجامعيين . . خاصة فى كلية الآداب وأقسام اللغات الأوروبية وقسم الفلسفة . . ذلك أن الأدب الاشتراكى والفكر الاشتراكى كان هو الطاغى على بقية المدارس الأدبية والفكرية الأخرى فى الدراسات الغربية كلها . . ولعل مرجع ذلك إلى انضمام جموع المثقفين الأوربيين بمافيهم الكتاب والفنانين والمفكرين إلى الحركات المقاومة للنازية . . وهى حركات كانت تعبر عن نفسها دائماً فيما عرف بالأدب اليسارى والفكر اليسارى . . وقد أثر هذا كله على الحياة الثقافية . . لا فى مصر وحدها . . بل وفى كافة أرجاء الوطن العربى وعلى الأخص فى سوريا ولبنان والعراق . .

والذى أذكره عن بداية تأثرى بهذا الاتجاه وأنا لا زلت فى كلية الآداب ما غرسه فى واعيتى المستر هاورث كما أسلفت . . فقد كان يدرس لنا بقصد واضح الاشتراكية ومبادءها . . من خلال ما كان يقرأه من أعمال أو ندرسه من مسرحيات وشعر . . فيعطيها دلالات قوية تكشف عن نظرة مخالفة جديدة . . فى كتابات شاعر مثل شيللى الذى كان يعرفه بشاعر اليسار . . وبعدها بعام ١٩٤٥ تقريبا بدأت الكثير من الكتب تغزوا ساحات . . ومنها كتب تدعو إلى الخبز والحرية . . وكتب تمجد روسيا وتشيد بنظامها هكذا . . مما لم يكن ممنوعاً أو محرما بل كان يوزع بمعرفة مكاتب الدعاية الانجليزية والأمريكية (انجلو أميركان) كرد فعل لانتصارات الاتحاد السوفييتى على الهترلية وبوصفه دولة حليفة تلعب أكبر دور فى دحر النازية . . العدو المشترك . . والإسراع إلى كسب الحرب . والحق أننى تأثرت كثيراً بقراءتى

فى تلك الفترة خاصة ما كنا ندرسه فى الكلية عن الفكر الاقتصادى الانجليزى وتأثير الماركسية عليه فى مادة رئيسية من مواد الدراسة هى مادة « الحياة والفكر » . . وكانت تدرس لنا منفصلة شأنها شأن الدراما والقصة والنقد . . وهى عبارة عن تطور الحياة والمجتمع . . وجاء انفتاح مغالق فهمى على دراسة برنارد شو والتعلق بأدبه ومسرحياته وكل تعاليم الاشتراكية .. فزادنى إلتصاقاً بهذا التيار الجارف . .

لكن نظراً لأن كراهية الانجليز كمستعمرين ومحتلين كانت شيئاً كامناً فى نفسى فلم ترقنى اشتراكيتهم المزعومة وإنما على العكس . . جاء إعجابى بالاشتراكية عن طريق ما كنت أقرأه عن الاتحاد السوفييتى ونظامه . . ثم بعد ذلك عن طريق اقتناء الكتب والدراسات التى أخذت تنتشر عن الماركسية . . وأيامها لم يكن هناك أدنى خطورة فى ذلك بل أن السلطات كانت يشجع على وجود مثل هذه المطبوعات بوحى من الانجليز والأمريكانى ذاتهم . . وبفضل دراستى السابقة للأدب الكلاسيكى الروسى . . فى بعض أعمال بوشكين . .

البداية فى القاهرة

كانت الحياة الثقافية فى تلك فى الأيام .. أيام الحرب العالمية الثانية . . حياة غامرة فياضة .. وقد ارتبطت بها حتى قبل تخرجى فى كلية الآداب .. ولذلك فما أن تركت الكلية حتى وجدتنى أعيش بكل كيانى فى المعترك الثقافى الواسع الذى يملأ رحاب القاهرة .. ولعل أبرز ما عزز هذا معرفتى باللغة الانجليزية وقدرتى على قراءتها .. وبالتالى الانفتاح المطلق على الثقافة العالمية المسرحية بكل نتاجها من الأدب والفن والفكر .

ومن أجل هذا لم أحاول البحث عن وظيفة فى التدريس خوفاً من تعيينى

خارج القاهرة . . وكان مجموعى يسمح لى بدخول معهد التربية العالى الذى يخرج المدرسين لوزارة المعارف . . وبالفعل دخلت المعهد ولكنى لم أطق لبقاء فيه لأكثر من أسبوعين .. ثم وليت وجهى شطر البحث عن أى عمل يضمن لى البقاء فى القاهرة مع أهلى فعلا إلتحقت ببنك التسليف الزراعى وفى وظيفة لا يحتمل معها أن أترك القاهرة أبداً . . .

مندور

قد يحسن أن أرتد إلى الوراء قليلا . . فعلى ختام العام الثالث من حياتى فى كلية الآداب . . وأنا فى السنة الثانية وفدت بعثة من بعض تلاميذها القدامى الذين كانوا يدرسون فى باريس . جاءوا بسبب الحرب . . ومع أنهم كانوا ينتمون إلى قسم اللغة العربية . فقد خصصوا لتدريس الترجمة بقسم اللغة الإنجليزية .. وكان منهم الدكتور محمد مندور . . وبشأ حظى أن أكون فى الفصل الذى يدرس فيه مندور الترجمة إلى جانب زميليه الدكتور على حافظ والدكتور شعيره . . ومن الدقيقة الأولى بعد الحصة مباشرة وجدتنى ألتف حول مندور بكل حرص وشغف وإعجاب وأتعرف عليه وأصادقه هو والدكتور على حافظ . . وكان نوعاً غريباً من الصداقة بالفعل . صداقة التلميذ لأستاذه أو الأستاذ لتلميذه . .

كان على حافظ ومندور يقطنان فى شقة علوية من شقق التلاميذ فى الجيزة ويعيشان معنا على قهوة عبد الله التى تتوسط ميدانها وكأنهم ليسوا أساتذة وإنما تلاميذ مثلنا . . وبالفعل كان هذا وضعهم فقد كان الواحد منهم يتقاضى أجره من الجامعة بالحصة .. وكان أجر الحصة لا يزيد بعد الاستقطاعات عن ريال واحد.. إذ لم يكن قد أدرجت لهم بعد درجات فى ميزانية التدريس بالكلية .. وإنما دفع بهم طه حسين إلى هذا الوضع لتشغيلهم والإفادة من عودتهم بدلا من

بدلا من تعيينهم أو تحويلهم إلى التدريس فى مدارس الوزارة . . وكان طبيعياً أن يكون معظم جلوسهم على القهوة التى يمكن أن يأكلوا فيها الطعمية وسندوتشات الفول والسميط والجبن الرومى مع الشاى بالحليب . .

قهوة عبد الله

من بعد هذا التاريخ تحول ميدان الجيزة بقهوة عبد الله إلى ما يشبه الحى اللاتينى فى باريس . . ولست أقول أن الفضل فى ذلك يرجع لمندور رحمه الله . فقد كانت القهوة دائما عامرة بالتلاميذ والأدباء . . لأنها قهوة بلدية رخيصة لا يمكن أن يجلس عليها إلا الطلبة الفقراء على عكس قهوة المثلث أو سان سوسى المواجهة لها فى الجانب الآخر من الميدان والتى كان لا يجلس إلا زعماء الطلبة من الحقوقيين والزراعيين وطلبة الهندسة وغيرهم من أبناء الأثرياء نوعاً . . والقهوة عبد الله هذه فضل ولها تاريخ طويل فى خدمة الحركة الثقافية . . وهو تاريخ وعيته حتى السنوات الأولى من ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ .

كان منشأ تعلقى بمندور فى الحقيقة . . الطريقة التى يترجم بها الشعر الانجليزى . فقد بدأها بدراسة مستفيضة عن الشعراء . . ثم راح يحلل مرثية جراى الشهيرة فاستغرق عدة شهور من العام فى ترجمتها باشرا كنا معه فى كل بيت وما وراء معانيه . وهكذا عثرت على ما كنت أحسه من قراءة الشعر الإنجليزى ولا أستطيع التعبير عنه أو إدراكه الإدراك الكافى على لسان مندور وفى تفسيراته وشروحه . . وأثر على فى النهاية أن أجد أستاذاً له نفس إدراك وفهم الأساتذة الانجليز الذين يدرسون لنا ولكنه يمتاز عنهم بأنه مصرى مثلنا . فكان الذى اجتذبنى إلى مندور حقيقة هو هذه الأرضية الثقافية الأوربية التى اكتسبها من بعثته الطويلة فى فرنسا وانجلترا . . . والتى كانت تنطق بها محاضراته وجلساته فى ريفيته الشرقاوية الأصيلة ووجدت فى نفسى الصدى الذى يغمرنى

وأنا بعد من الريف المجاور له فى الدقهلية . . أو على الأصح فى الضفة المواجهة . . كنا بلديات كما يقال . ولكن الذى جمعنا ليست مجرد الروح الريفية وإنما كان يعجبنى فى مندور دائماً — وفرة معارفه وسعة أفقه وحيوية فكره المتطور الدفاق . . فلما شرع يكتب بعدها وأخرج دراسته الأولى عن الشعر المهموس (شعراء المهجر) . . أزددت إعجاباً بأسلوبه كتابته وبساطة تعبيره إلى جانب عقليته المتطورة . .

وإذا كنت قد أطلت فى مندور رحمه الله فمرجع ذلك تأثيره فى تلك الفترة . . ثم ارتباطى المتصل به فيما سيأتى من سنوات . .

لكنى كنت أعيش أيامى أيضاً وحتى بعد التخرج بعامين إلى نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ فى أجواء متعددة وصداقات شتى تتجمع كلها فى الجيزة وتمتد إلى الدراسة فى كلية الآداب . . وتتبلور حول قهوة عبد الله وفوق موائدها . . فقد أتاحت لى الوظيفة بمرتبها المضمون كما أتاح لى وجودى مع العائلة . . أن أتابع حياتى وكأنى لازلت طالباً فى الكلية ، فبعد الظهر . . أخرج من البيت ضامناً أنى أعيش فى كنف العائلة . . فلا أعود إلا مع انتصاف الليل . . أو عند الفجر تقريبا . . أقضى معظم الليل فى قهوة عبد الله التى لم تكن تغلق أبوابها أبداً على مدار الليل والنهار . .

وعلى امتداد حياتى فى كلية الآداب كانت قد نمت صداقاتى مع العديد من الزملاء . . ولعل أعمق صداقة كانت تلك التى قامت بينى وبين الصديق رشدى صالح . . فقد دخلنا الكلية معاً . . وكنا فى فصل واحد . . من البداية . . ثم سبقنى هو بعد أن رسبت فى اللاتينى . . ومع ذلك لم نكن ننفصل عن بعضنا كثيراً وان اختلفت أمزجتنا أو مشاربنا . . فقد كان رشدى يميل إلى أخذ نفسه بجدية وصرامة . . وكنت أنا أتمتع بحياتى بقدر ما أمتعها . . بمعنى

أننى رغم اهتماماتى الثقافية الجادة الدائبة التى لا أنقطع فيها عن القراءة والكتابة والنقاش . . إلا أنى كنت أكثر خلطة واندماجا مع الناس وفى خضم حياتهم وبلا قيود ولا حدود ولا التزام إلا ما يربطنى بهم من معيشة واحدة فى غمار شوارع الجيزة وأزقتها وحواريها . . وهى بيئة وأن اختلفت عن بيئة الجيزة وعابدين وغيرها من بيئات القاهرة الشعبية التى غرقت فيها سنوات . . إلا أنها لا تختلف كثيراً عن البيئة الريفية التى نشأت وفى أحضانها وأنا صبى فى ميت غمر . .
وتقطعت علاقتى برشدى صالح عامين كاملين بعد أن سبقنى فى التخرج . . فلم نكن نلتقى إلا لماما . . غرق هو فى البحث عن وظيفة . . واشتغل بالفعل مذيعاً فى الراديو ثم انتقل للعيش فى القاهرة بينما ظللت أنا قابعاً فى الجيزة . .

والحق أن الجيزة ردت لى سابق صباى وعادت لتفتح آفاق وأنا فى أطوار نضجى الثقافى على الكثير من الأغوار الحياة التى عشتها وعشقتها وهمت بها ولم ولن أزهد يوما فيها وهى حياة جموع الناس فى أرضية القاع الاجتماعى الواسع للبيئة المصرية كلها . . وكما يهيم الشاعر بمغانى الطبيعة وورود الحدائق وأزهارها والأنهار والأطيار . . فقد همت ولا زلت وسأظل حتى آخر رمق من حياتى أهيم . . بالبيئات الشعبية وأعيش مع ناسها . . لا عن رومانتيكية أو تدله أو ارتباطات فكرية واهية . . ولكن عن إيمان عميق جارف بأن هذا هو البحر الذى لا يمكن أن أسبح خارجه . . ولست أدرى كيف أستطيع أن أصور لكم ذلك لكن يكفى أن أشير إلى أنى رغم ما أهلتنى له ظروف حياتى من الارتباطات الاجتماعية . . التى كانت تصل بى أحيانا إلى ما يسمونه أعلى القمم أو الذروة الاجتماعية . . إلا أنى لا أحس بأنى موجود فعلا إلا بين هؤلاء الناس . . ولهذا أرتطم دائما بل وأهرب هروبا واضحاً من أن أعيش على السطح ، فى البيئات التى يرسو فوقها ركب الكبار من أصحاب المكانة والمركز والجاه والسلطان ولا أحسب لى زميل أو صديق وصل إلى مكانة أو سلطة إلا وانقطعت علاقتى

به بمجرد أن يصبح كذا أو كيت من مراتب الوظائف والمكانات . .

ولعل منشأ ذلك طبيعتى الذاتية . . فأنا لا أكاد أفرق بين الناس من ناحية أوضاعهم الاجتماعية أو مكانتهم بحيث أنى إذا تحدثت إلى وزيراً أو عظيم لما اختلف حديثى معه عن حديثى أو لقائى مع أى بائع بطاطة أو جرسون قهوة أو ماسح أحذية فأنا لا أعرف معنى القيود الاجتماعية أبداً . . وربما كانت هذه هى العقبة التى حالت بينى وبين أن أكون أو أمشى أو أسير فى ركاب أحد . . ولهذا أتحاشى الكبار ولا أحس بكيانى إلا وأنا بين العاديين من بسطاء الناس . . لا عن شعور بالضعف أو رغبة فى التمايز أو تحقيق الذات بالانكفاء عليها . . وإنما عن إيمان عميق جارف وحب أكيد صارخ لهم حتى ولو أدى ذلك إلى الإضرار الكامل بى وبارتباطاتى الاجتماعية الأخرى التى تتعلق بهاأخطر مصالحى . . .

هذا الحب الفطرى البدائى للطوائف العادية وجموع الناس من أبناء الشعب.. وهذا الركون الدائم إليهم بوصفهم أجدر الناس بالعشرة . . كان أرسخ مانضج فى كيانى من الصغر . . ولهذا فما أن داخلتنى فكرة الاشتراكية ومبادئها حتى انسابت إلى كل كيانى .. عاطفياً فى البداية ثم فكريا مع التطور والنضج والمتابعة.. ولذلك كان تأثرى بالاشتراكية تأثراً طبيعياً لم تداخله المظهرية الثقافية التى تدفع بالكثيرين إلى أن يصبحوا اشتراكيين . . .

قلت أنى تعرفت على الاشتراكية من خلال الدراسة ولكنى فى تلك الفترة أخذت أتعرف على الاشتراكية عن طريق القراءة والتجربة والانغمار فى خضم الناس وحياتهم . وفى مبدأ الأمر جاء ذلك عن إعجاب متزايد بالاتحاد السوفيتى أثر التضحيات والانتصارات التى أصمت آذان العالم ثم نهاية الحرب العالمية الثانية .. وهكذا أخذت أقرأ كل ماتقع عليه يدى عن روسيا كما كانت

تسمى . وكان لى من سابق معرفتى وإعجابى بالأدب الروسى الكلاسيكى . . ما دفعنى إلى متابعته خاصة فى أعمال جوركى ثم كتابات إلكسى تولستوى وإيليا أهرنبرج وشولوخوف . . وكانت مؤلفاتهم هى الغالبة على كل مايردنا من كتب أجنبية . . وكانت كتبهم رخيصة ولم تكن قد حرمت أو صودرت بعد . . بل أن الانجليز كحلفاء للروس كانوا يشجعون تداولها . .

وبقدر ما عم التيار اليسارى أوروبا بأسرها بقدر ما زحفت إشعاعاته علينا . . لا فى مصر وحدها . . بل وفى العالم العربى كله . . وبدأت تردنا المجلات السياسية والكتب المترجمة العديدة من سوريا والعراق ولبنان . . وكانت كلها مصدراً كبيراً للارتباط بما يلف الغرب من تيارات وافكار تقدمية . . وأذكر من أهم وأوقع قراءاتى فى تلك الفترة . . كتب جون شتراتشى وهو من كتاب اليسار البارزين . . ثم أعمال العديدين من أدباء الغرب وعلى رأسهم وليم ساروبان الأميركى . . والحقيقة أننى ما كنت أقع على كتاب إلا ماقرأته . . خاصة تراجم الأبطال ومنها ترجمات حياة لينين وستالين وكتابات اميل لودفيج عن زعماء الإصلاح الأوربى وكتابات أحمد أمين عن زعماء الإصلاح فى مصر . . وغيرها . . وغيرها . . ومن هنا نما عندى الشغف البالغ بقراءة سير كبار الزعماء والقادة العالميين وكان هذا اللون . . التراجم والسير . . من أروج الألوان الأدبية وأكثرها شيوعا فى تلك الأيام وإلى ذلك يرجع تعلقى بالكتابة عن الشخصيات التاريخية والأدبية . .

ولست بمستطيع أن أحصى الكتب والكتابات التى تفتحت عليها فى تلك الفترة الفنية الوافرة . . ولكن يكفى أن أقرر أن الحياة الثقافية فى القاهرة على نهاية الحرب بين عامى ٤٥، ٤٦ كانت تموج وتموج بالكثير من أوجه النشاط . . فهناك إلى جانب الكتب والمؤلفات العديدة التى تركها جنود الحلفاء وراء

ظهورهم فى المكتبات . . الندوات الجلسات الأدبية . . ويكفى أن أذكر أن أيامها كانت تصدر مجلتى الثقافة والرسالة معاً . . وتأتى من لبنان مجلات الأدب والثقافة الوطنية وغيرها . .

ولم يكن يهتم بمثل هذا النشاط الأدبى معظم من عرفتهم وإنما اقتصر الاهتمام فى القراءة أو المتابعة على الأستاذ السحرتى . . وكان السحرتى قد ترك ميت غمر وطاق المحاماه كما يقولون . . وجاء يعمل فى القاهرة فى إحدى الوظائف الحكومية ليعيش فى خضم نشاطها الثقافى . فوجد فيها خير مرتع لنشاطه كواحد من أبرز مؤسسى مدرسة أبولو الشعرية وكناقد متابع للنظرات الأدبية الجديدة . . خاصة ماتعلق بالشعر والشعراء . .

ولعل من الأفضل أن أحاول هنا رسم صورة من واقع حياتى لما كان عليه النشاط الأدبى والثقافى فى القاهرة . . وعلى الأخص فى الجيزة أيامذاك . . كانت هناك كما أسلفت ندوة عبد الله . . ندوة القهوة . . وهى ندوة دائمة لا ينقطع لروادها وجود . . وكان عمدتها الناقد الراحل المرحوم أنور المعداوى . . وإلى جانبها كانت جلسات السحرتى على كازينوهات البحر العديدة المنتشرة بمحاذاة شاطىء النيل فى الجيزة وأشهرها الكازينور . . ثم كانت هناك جلسات المساء على قهوة مرعى وهى قهوة بلدية أخرى غير قهوة عبد الله تقع على بداية المدخل المؤدى إلى نفق شارع الهرم . . وكان يحلو الدكتور القط قبل أن يسافر فى بعثته إلى انجلترا أن يجلس عليها يشاركه فى ذلك الأخ أمين مجاهد . . ثم المرحوم الدكتور محمد العلائى . . وكان أيامها لا يزال يدرس فى كلية الآداب والعلائى كفيف وساخر وأديب لماح كان صاحب رأى وفكر ومن غواة المناقشة والمناوشة والجدل العقلى المثير . . ثم كانت هناك بعد ذلك ندوة مندور فى بيته . . وكان يحيطه فيها تلاميذه ومريديه من الطلبة وقراء مقالاته إذ كان أيامها قد بدأ يبرز بكتاباته النقدية عن شعراء المهجر ونظراته الجديدة المتطورة

عن الأدب العربي القائم . . ثم ندوة قاهرية يعقدها الشاعر المفكر الأستاذ مفيد الشوباشي وكلها تكاد تكون ندوات خاصة وجلسات خاصة قاصرة على الأصدقاء والمعارف . ولكنها كانت صورة أوصوراً مصغرة للندوات الخاصة الأخرى . . ثم باكورة طيبة للندوات العامة التي تفتحت على الحياة الثقافية القاهرية في تلك الأيام . . .

الاهتمامات الثقافية

في هذا الجو الثقافي الخصب . . توزعت سنوات تفتحي وشبابي بين الاهتمامات الثقافية العارمة فأبعدتني عن الروح الرومانسية التي تغمر قلوب الشبان عامة في مثل تلك السن . . الرابعة والعشرين ومابعدها . . ولذا لم أحاول أن أسعى وراء الحب . . أو أتابع فتاة بعينها . . وأن خفق قلبي أيامها خفقات عابرة لم تطول . . كانت تعجبني الفتاة الجميلة والمرأة الجميلة ولكن لا يهمني كثيراً أن ارتبط بها أو أتعرف عليها فلقد سدت على اهتماماتي الثقافية كل المسالك . . وتحول بيت العائلة بالنسبة إلى مجرد لوكاندة نوم ومطعم أكل ومكتبة قراءة . . وفي هذا تركزت حياتي . .

كانت القراءة هي كل همي وشاغلي وكان البيت يفيض بالأشقاء والشقيقات . . وليس فيه مكان خال يساعدني على الانفراد بنفسي للكتابة . . فالموائد يشغلها الأشقاء الذين لا زالوا في المدارس للمذاكرة عليها . . وأنا منفرد بنفسي . إما في غرفة النوم أو في حجرة الجلوس . . ألتهم الكتب التهاما . وأغلبها مستعارة أو مأخوذة من صديق ولابد من إعادتها لآخذ غيرها . . رغم ما كان لدى من كتب عديدة كملك خاص . . وتلك الكتب ما أن أقرأها حتى أبيعها بنصف ثمنها لأشترى بدلها كتباً أخرى وهكذا . . الخلاصة أن قراءة الكتب كانت

هى كل ما يحركنى فى تلك الفترة . فقد كانت هى كل زادى وزوادى وسلاحى فى مقارعة من ألقاهم داخل الندوات والجلسات . . . كنت كلما قرأت كتاباً أخرج لمجالسة الصحاب أروح أقارعهم به وبما فيه . . أما الطابع الغالب على ما أقرأه . . . فهى الكتب الجديدة من أدب اليسار وفكره وفنونه وقادته وكتابه وكتاباتهم . . وكلها مترجمة من لغات أوروبية متعددة إلى اللغة الإنجليزية التى أتقن أو على الأقل أجيد فهمها كل الإجادة .. ولكنى لا أنطقها ولا أكتبها أبداً .

وهذه الكتب لها تأثيرها البالغ على نظرتى وفهمى بل وعلى أحاسيسى . فقد غيرت الكثير من مفهوماتى السابقة عن الأدب والفن . . وغيرت الكثير من نظرتى إلى الحياة . . . وفتحت آفاقى على الواقع الاجتماعى الذى أعيشه وكشفت لى عن معظم ما كان يقصر عنه فهمى من حقائق ومدركات أجد غيرى واقعاً متعثراً فى فهمه لها وكأنها معميات وطلاسم بينما هى من خلال ما أقرأه أوضح من أن تشكل أى غموض أو صعوبة . . ولهذا كان الاختلاف كبيراً بينى وبين معظم من أجالسهم فى تلك الندوات والجلسات الخاصة بحيث كنت أعتد بما أفهم بينى وبين نفسى طبعاً . . وأنظر إليهم نظرة من تخلف به الفكر إن لم يغير هذا أبداً من علاقتى بهم ومعزتى واحترامى لهم . .

ففى جلساتى مع العلائى كانت تجرى المقارعة بينى وبينه حول المفاهيم الكونية عن فلسفة الكون ودور الدين ومغذى العقيدة . . بينما كنت اختلف دائماً مع الدكتور القط فى رومانسيته وإيمانه بالأدب الذاتى الخاص . .

● قتيان الحرية ●

على أنى لا أحب أن أغادر مرحلة الندوات والجلسات الخاصة هذه بدون أن أركز على شيئين رئيسيين بدلا من طريقة حياتى وأسلوب ثقافتى .. فأثناءها

بدأت أمسك القلم وأتمرس على الكتابة . . وجاء ذلك فى أول الأمر عن طريق تلخيص كل ما أقرأه من كتب ومؤلفات . . فى كراريس وكشاكيل عدة . . تماماً كما كنت أفعل وأنا لازلت طالباً فى الجامعة وكانت حصيلة ذلك أول كتاب نشرته بعنوان « فتيان الحرية » . . وأن يكن قد نشر بعد عدة سنوات . . وهو كتاب جمع بين هوايتى للتراجم الذاتية وقراءاتى من الأدب . . وبين مفهومى الجديد للأدب الواقعى وفيه جمعت وبلورت كل ماقرأت — أو وعيت عن ثلاثة من الذين عشقت كتاباتهم وكانت مؤلفاتهم بمثابة التحقيق العملى لمفهومى الجديد للأدب التقدمى . . وهم جوركى وبرنارد شو وأراجون . . وهذه الهواية . . هواية الكتابة عن الشخصيات لازمتنى ولا تزال تلازمنى حتى اللحظة . . جنباً إلى جنب مع هوايتى الكتابة للمسرح وفى أحيان كثيرة كتابة القصة القصيرة . .

أما الشىء الرئيسى الآخر فهو الاهتمام الغامر بدراسة النظريات الأدبية سواء أكان ذلك فى الكتب الماركسية أو فى أدب اليسار الزائع أيامها . . وكلها كانت دراسات قائمة على تلخيص ماقرأت عن الأدب الواقعى والنظرة المستقبلية والدلالة الاجتماعية للفن .. الخ . . مما جعلنى أتجه فى تلك الأيام وحتى يسهل على مقارعة الآخرين إلى إعادة قراءة الكثير من كتب العقاد وطه حسين والمازنى والحكيم وغيرهم . . محاولا تلمس تطبيق هذه النظرة الجديدة بتفسيراتها الحية على مؤلفاتهم . .

رشدى صالح

كانت الحياة الثقافية فى تلك الأيام تتوسع بشكل ظاهر وكان النشاط الثقافى من أبرز الظواهر الملموسة فى الحياة القاهرية . . ولهذا فسرعان ما وجدتنى أغادر الندوات والجلسات الثقافية شبه الخاصة المحدودة فى الجيزة . . لأنطلق

عام ١٩٤٥ إلى المجالات الثقافية الواسعة التى تفيض بها أرجاء القاهرة . . انضم لكل نادى أو جماعة أو لجنة لها من الاهتمامات الثقافية ما يشبع نهمى ويروى ظمأى .

وأيامها كان الصديق رشــدى صالح قد ترك الجيزة وسكن فى عابدين واشتغل مذيعاً . . فكان بوجوده خارج المحافل الأدبية التى غرقت فى أتونها بالجيزة بمثابة همزة الوصل التى تربطنى بالحياة الثقافية الواسعة فى العاصمة . . وبالفعل تجددت صــداقتنا بشكل جارف فكنا نلتقى يومياً تقريباً نجوب الشوارع والطرقات فى نقاش دائم حار حول ما يحمله كل منا من آراء وأفكار جديدة تجنح إلى التفتح على الفكر اليســارى والأدب التقدمى . . وأحياناً ما كان يأخذنا النقاش إلى حد متابعته حتى فى داخل استوديوهات الإذاعة وهو يقرأ نشرات الأخبار أو يقدم سهرات الغناء الليلية . . ومن هنا بدأت أتعرف على جو فنى جديد داخل هذا المعبر الحديث الضخم .. وهو الراديو .

كنت خالياً معظم الوقت من أى عمل أخرج ظهراً من الوظيفة لأنطلق بقية النهار وشطراً طويلا من الليل وأنا أعيش أتلمس كل جديد من الأفكار .. وأرتاد كل ما يمكن أن أرتاده من الأندية والندوات . . وكان من أكثرها نشاطاً فى تلك الأيام . . نادى خريجى الجامعة بشارع الألفى . . ونادى خريجى قسم اللغة الانجليزية بشارع شريف ثم ندوة الشعراء من أتباع مدرسة أبولو وغيرهم .. وكانت تعقد مساءاً بنادى الموظفين بعماد الدين .. وهكذا . وأيامها أيضاً بدأت تتوثق عرى الصــداقة بينى وبين على الراعى . . وتزداد صلتنا عما كانت عليه أيام التلمذة خلال سهراتنا بنــادى القسم الانجليزى كما ازدادت وتوطدت صداقتى بعبد الرحمن الشرقاوى من خلال لقــاءتنا فى نادى خريجى الجامعة . . وأصبحت أكثر احتكاكاً بالسحرتى خلال ندوات الشعر ورابطة الأدب الحديث والتى أنشأها وظل يرأسها من هذا التاريخ . . وغير هذه

الأندية والندوات فقد كانت توجد أيضاً ندوة يعقدها الأستاذ محمد زكى عبد القادر فى مكتبه بعديد من المساهمين فى مجلة الفصول التى كان يحررها أساساً أحمد بهاء الدين . . وقد نمت بيننا صداقة قوية فى تلك الفترة وتعرفت من خلاله بفتحى غانم .

مجمل القول أن القاهرة فى تلك الأيام كانت تفيض بالأندية والندوات.. وكلها أندية وندوات ثقافية . . كانت بمثابة الإشعاع الطبيعى لما كان يغمر البلاد بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية من تحفز سياسى ورغبة فى الانطلاق والتفتح الفكرى . . وأيامها بدأت أخرج ما فى جعبتى من كتابات . . كان أغلبها ملخصات لكتب قرأتها .. وتحليلات لأفكار جديدة كونتها ثم بعض الأعمال الأدبية على صورة قصة أو رسم شخصية تاريخية . .

الفجر الجديد

حدث بعد ذلك أن ترك رشدى صالح خدمة الإذاعة لوضوح ميوله السياسية اليسارية . . فقام بإصدار مجلة « الفجر الجديد » ودعانى إلى الكتابة فيها . . وكانت مجلة سياسية يسارية يغلب عليها الطابع الثقافى . . وتحمل الجديد من الأفكار والآراء والمبادىء والتطلعات التقدمية . . ومن العدد الأول مباشرة شرعت فى كتابة سلسلة مقالات حول مفهوم الأدب المصرى على ضوء الفكر اليسارى .. موضحاً التيار الواقعى الحر والبذرة الاشتراكية الواضحة فى بعض الأعمال التى تعالج قضايانا الإجتماعية بعمق وغور . كما كنت أكتب باباً سريعاً تحت عنوان « على الرصيف » أصور به أحوال الناس والمجتمع من خلال مصادفات الرصيف من وقائع وأحداث وشخوص . . ومع إنى كنت أكتب فى مجلة نادى خريجى الجامعة تلخيصات كتب وعرض نظريات وآراء فى الأدب

والفن . . إلا أن مقالاتى فى الفجر الجديد لفتت إلى أنظار الكثيرين من القراء وخاصة بين طوائف المثقفين الجدد . . وكان بينهم عباس صالح الذى تعرفت عليه فى ذلك الوقت عن طريق إعجابه بما أكتب من تفسيرات جديدة للأدب المصرى المعاصر ومدلولاته وأبعاده فى مجلة « الفجر الجديد ». وبعدها بدأت أتلقى رسائل الإعجاب من عديد من المثقفين العراقيين والسوريين الذين بعثوا إلى يشجعونى فى إطراء غير معقول — لمتابعة الكتابة عن الأدب المصرى بهذه التفسيرات المشبعة . . وتخصيص مساحات أكبر لها فى المجلة . .

ثم بدأت أتلقى العديد من المجلات والنشرات العراقية والسورية واللبنانية التى تعيد طبع مقالاتى هذه وتطالبنى بمراسلتهم عنها وبمقالات جديدة أخرى.. عن أدب مختلف الأدباء .

لجنة نشر الثقافة الحديثة

لكن هذا النشاط الكتابى أن صح التعبير لم يكن ليحول بينى وبين نشاطى واندماجى فى الأندية والندوات الثقافية والأدبية العديدة ومنها لجنة نشر الثقافة الحديثة التى أصبحت سكرتيرها بعد شهور قليلة من الإنضمام إليها وإلقاء بعض المحاضرات والأحاديث فيها وكانت معظمها عن الصلة بين الأدب والمجتمع ودور الأدب فى خدمة القضايا الاجتماعية والصراع السياسى . . كذلك كان نشاطى متلاحقاً فى جماعة أخرى هى دار الأبحاث العلمية . . وهى جماعة ثقافية تجاور لجنة نشر الثقـــافة الحديثة وتشترك معها فى الغاية السياسية والهدف الاجتماعى والاتجاه اليسارى .

بالمثل أخذ التيار اليسارى يطفر على سطح النشاط الثقافى فى عديد من الجماعات والهيئات . . وبدأت الدعوى إلى الاشتراكية تسفر عن وجهها بصورة

علنية واضحة . . ولم تكن السلطات فى مبدأ الأمر تقاومها بل أنها كانت تسمح بنشاطها ووجودها . . بل ووجود المكتبات التى تبيع نشرات ومطبوعات الأدب والفكر اليسارى والماركسى منه على وجه الخصوص .. ذلك أن السلطات أيامها كانت خاضعة لتوجيه السفارة البريطانية ثم السفارة الأمريكية ولم يكن الصراع قد احتدم بعد على صورة حرب باردة بين المعسكرين الغربى والشرقى.. بل كان الاتحاد السوفييتى لا يزال يعتبر حليفاً ديموقراطياً ولم يكن تشرشل قد نادى بمزاعمه عن « الستار الحديدى » والوباء الشيوعى الذى يجب محاصرته بكردون صحى حول الاتحاد السوفييتى . وكان القانون يبيح حرية الفكر والتعبير وليس من السهل مصادرة أى فكر إلا إذا تقدم إلى مرحلة التحقيق الحركى ثم أن معظم النشاط الذى يقوم به دعاة الاشتراكية الجدد . . حتى ولو كانوا من الماركسيين لم يكن يتعدى المجالات الثقافية .. سواء داخل هذه الجماعات والروابط والأندية أو من خلال المجلات والكتب والنشرات . .

شعار مكافحة الشيوعية

لكن الشيء الجديد الذى بدأ يستثير السلطات ويستفزها بالفعل أن هذا التيار اليسارى كان قد أخذ يمتد إلى حزب الوفد . . وكان الصدام أيامها بين الوفد كحزب الأغلبية وبقية أحزاب الأقليات الأخرى ومن وراءها السراى والانجليز.. على أشده . فما أن ظهر هذا التيار المخيف بين صفوف الشباب الوفدى وعلى رأسه المرحومين الدكتور محمد مندور والدكتور عزيز فهمى . . وكان مندور قد ترك الجامعة أيامها وانضم للوفد ليرأس تحرير جريدة صوت الأمة.. حتى بدأت المقاومة تشتد وتعنف من جانب السلطات . . وهكذا دفعة واحدة انقلبت الأندية والجماعات والندوات الثقافية . . إلى أندية سياسية تحرص السلطة بواسطة البوليس السرى والعلنى والنيابة على تحديد نشاطها . . ثم بالتدرج

إغلاقها وتحريمها بأى مبرر يمكن أن يوجد حتى ولو كان بالتحايل على القانون.
وتحت شعار ساد فى تلك الأيام لتكميم الأفواه وتحريم الأفكار .. وهو شعار « مكافحة الشيوعية »

والواقع أن الاهتمامات الثقافية وحدها كانت هى كل ما يشغلنى حتى تلك اللحظة .. فقد بهرنى النتاج الأدبى اليسارى الذى كنت أنهل منه فى تراث الشرق والغرب على السواء .. ولم يكن يدور فى خلدى أن أشتغل بالسياسة على هذه الصورة الجارفة التى وجدت نفسى عليها .. إذ قبض على فجأة مع أسرة تحرير « الفجر الجديد » فى تهمة صحفية فريدة فى نوعها وهى كتابة مقال عن ستالين تحدثت فيها بطولته وأشدت بالاتحاد السوفييتى وختمته بعبارة إنشائية تتفق وسياق المقال ودعوة ستالين نفسه .. وهى أن الاشتراكية يمكن أن تنجح وتتحقق فى دولة متأخرة كروسيا .. وليس يلزم أن تقوم ثورة عالمية فى الدول المتقدمة صناعياً كما كان ينادى تروتسكى .. وقلت (وهكذا تحقق حلم أجيال من النفوس الحرة .. التى ظلت تصرخ بالحق وتنادى بالعدل وتطالب بالحرية .. ونجحت الثورة فى روسيا لتقضى على استغلال الإنسان للانسان .. وأتى النور من الشرق ..

قبض على من أجل هذه الفقرة الأخيرة وأودعت فى سجن الأجانب .. وكان ذلك عام ١٩٤٥ .. وسجن الأجانب هذا كان سجناً خاصاً يقبع فى شارع رمسيس .. مكانه الآن نادى التجارة وسينما رمسيس .. وفوجئت بوجود الأستاذ زكى عبد القادر مقبوضاً عليه هو الآخر فى تهمة صحفية مشابهة .. تهمة الحض على قلب نظام الحكم .. ومعنا رشدى صالح كرئيس تحرير المجلة والأخ صادق سعد .. وفتحى الرملى وبعض الأسرى الألمان الذين كانوا قد هربوا من معركة العلمين وفروا إلى داخل مصر واحتموا بالأهالى .. كان خليطاً

عجيباً يدل على تخبط تام . . لأن السلطة إنما كانت تتبع أوامر السفارة الانجليزية . . لكن النيابة سرعان ما أفرجت عنا بعد عشرة أيام أو أكثر . . ولكن بعد تحقيقات مضحكة ومثيرة حول مدلول أو مقصود جملة «النور يأتى من الشرق» وقد فسرت العبارة على أنها دعوة إلى الاقتداء بالثورة الروسية وتمنى حدوث الشيوعية فى مصر والدعوة إليها علناً . . وهكذا خرجت من هذا السجن وأنا رجل سياسى وشيوعى . . ولم أكن حتى الآن أعلم شيئاً عن وجود أية تنظيمات يسارية سرية . .

لكن هذه الصفة الجديدة التى اتبغتها على السلطة جملت منى هدفاً مرموقاً لأعضاء مختلف التنظيمات السرية والتى راحت كلها تسعى إلى تجنيدى فى صفوفها مما أتاح لى فرصة التعرف على العديد من المجلات وقراءة الكثير من النشرات التى تصدرها فى السر وكانت تصلنى أحياناً على مكان العمل أو عنوان البيت . . لكنى أبداً لم أنضم لأى تنظيم . . وأنا لا أقول هذا درءاً للشبهة أو خوفاً من موقف . . فالواقع أن هذا هو بالفعل ما حدث . . وسببه كامن فى طبيعتى وشخصيتى فأنا إنسان لا طاقة لى على العنف ثم أنى مفتوح الشخصية بحيث لا أستطيع أن أخفى سراً أو أدارى موقفاً ألتزم به . .

الكتابة الأدبية

على أن هذه التجربة دفعت بى إلى مزيد من الانغماس فى السياسة والكلف بها .. فلما عدت إلى نشاطى بعدها .. كانت السياسة هى كل ما شغلنى بالفعل .. حقيقة أنى لم أنضم إلى أى تنظيم .. ولكنى أيضاً وفى نفس الوقت لم أبتعد عن النشاط السياسى الغامر الذى كان يستمد أصوله من مكوناتى الثقافية وحدها .. ووجدت المجال أمامى واسعاً للكتابة الأدبية فلقد كان

معظم اليساريين يشغلهم النشاط السياسى السرى والعلنى بينما أنا غارق فى هضم واستيعاب الأدب اليسارى والأعمال الأدبية التقدمية الكبرى .. وانصب اهتمامى على قراءة التاريخ القومى ومحاولة تفسيره بمفهوم تقدمى .. فأتيت على كتابات الرافعى عاودت النظر فى الجبرتى . . . ثم رحت أدرس الثورة العرابية وكفاح عبد الله النديم خاصة .. وقرأت شبلى شميل .. والنشوء والارتقاء .. والداروينية ثم التهمت كتابات سلامه موسى كاملة . .

نشاط اللجنة

ولم يكن غريباً إذن والحال كذلك أن أجد خير متنفس لما امتلأت به من مفهومات وما ترسب فى كيانى من آراء وقيم وتطلعات . . فى اللجان والهيئات الثقافية العلنية التى كان من أبرزها لجنة نشر الثقافة الحديثة . . لكنى لم أكن مؤسس هذه اللجنة . . ومع ذلك فما أن انضممت إليها حتى أنصب كل نشاطى الثقافى فى محاضراتها . . وندواتها بل فى وجودها ذاته . . فقد كانت اللجنة مؤلفة من أصدقاء وزملاء جمعتهم الميول الثقافية اليسارية وكانت تتميز عن بقية الجماعات الأخرى بأنها محدودة العدد وليس لها رأس مال ترتكن عليه إلا اشتراكات الأعضاء . . وعددهم لا يزيد عن ثلاثين عضواً . . كانت أشبه بجماعة عائلية أو مقر خاص لمجموعة أصدقاء . . ولم يكن لها لا مطبوعات أو نشرات إلا ما كان يصدره الصديق مصطفى كامل منيب المحامى من كتيبات عن الفاشية والحرب أو ديموقراطية الاشتراكية الخ .. والحق أن مصطفى كان أبرز وأنشط أعضاء اللجنة من الناحية السياسية .. بينما كان الصديق سعيد خيال هو رئيسها وهو الذى يحمل عبء نشاطها الدائب ثقافياً وسياسياً .. ومالياً أيضاً رغم أننا كنا نتكاتف على دفع إيجار الشقة التى تستأجرها اللجنة وهى شقة من حجرتين فى الدور الأرضى بشارع القصر العينى و يشغلها حالياً محل

أبو شقرة الكبابجى المشهور .. وكان مصطفى منيب قد استأجرها لتكون مكتباً له بالاشتراك مع سعيد خيال لأن الشقة كانت تقع بجوار مسكنه .. وكان كلاهما يريد أن يشتغل بالمحاماه ولا يحب أن يتقيد بالوظيفة .. ثم تحول المكتب المزمع تأسيسه بواسطتهما بمقاعده ومكاتبه إلى أن أصبح هذه اللجنة الثقافية . .

ومع بداية عام ١٩٤٦ كانت اللجنة قد توطدت مكانتها فى الأوساط الثقافية وكسبت سمعة طيبة بين المشتغلين بالقضايا الهامة . . ذلك أن محاضرتها وندواتها .. بدأت تتحول من الحديث عن الاشتراكية والماركسية والنظريات المذهبية .. إلى محاضرات وندوات ومناقشات تطبيقية تعالج كافة القضايا والمشاكل المصرية الصميمة الخالصة . . ولهذا فما كانت تمر ندوة أو محاضرة إلا ويحضرها كبار المفكرين المشهورين أصحاب الدراسات والبحوث والمهتمين بالقضايا التى تحتاج إلى معالجة جديدة من قضايا الحياة المصرية فى أعقاب وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية . .

وبحسبي أن أورد هنا بعض عناوين المحاضرات التى ألقيت على مدار عام وبعض الشخصيات التى ساهمت فيها بالمناقشة وذلك حسب ما تعيه الذاكرة . . لأن المحاضرات ولو أنها ظلت تجمع لتطبع إلا أن البوليس السياسى استولى عليها جميعاً حين صدرت الأوامر بعد شهور بإغلاق اللجنة ومصادرة ما فيها ومنها محاضرات عن وجوب تعلية خزان أسوان . . وندوات عن إلغاء امتياز قناة السويس . . وعن الإصلاح الزراعى وعن الملكية الزراعية فى مصر . . ومحاضرات عن الحركة العمالية وتاريخها ومطالبها . . وندوات عن الجامعة ودورها . . والطلبة ورسالتهم وأخرى عن الفرق بين الديموقراطية والفاشية وندوات عديدة عن التراث العربى وصلته بالثقافة المعاصرة . . وتعمير الصحارى . .

وموقفنا الاستقلالى أو الذى يجب أن يكون مع المعسكر الشرقى وعدم الخضوع لضغط أمريكا وانجلترا لمعاداة الاتحاد السوفييتى . . الخ . . الخ . .

ومن الذين أذكر حضورهم فى هذه الندوات والمحاضرات .. التى كانت تلقى فى صالة الشقة الصغيرة ذات الحجرتين فى الدور الأرضى .. والتى لم تكن تتسع لأكثر من عشرين جالساً وعشرة وقوف .. الأساتذة محمد على علوبة باشا .. ومحمد خطاب صاحب مشروع المطالبة بتحديد الملكية الزراعية فى تلك الأيام .. الدكتور ابراهيم بيومى مدكور من كبار الفلاسفة وكان أيامها عضواً فى مجلس الشيوخ ويهتم بالدراسات الفلسفية التى تتخلل دراسات الجماعة .. ثم الدكتور راشد البراوى والأستاذ عبد المقصود أحمد صاحب مشروع تعلية خزان أسوان .. والأستاذ ماريت غالى والدكتور صبحى حيده .. وعدد كبير من المهتمين بالقضايا العامة للحياة المصرية وتطورها .. وكانت تجتذبهم إلى اللجنة شهرتها فى تقديم محاضرات علمية ذات نظرة جديدة وتفسير واقعى متطور ..

دار الأبحاث العلمية

أفدت فائدة كبرى من انضمامى إلى لجنة نشر الثقافة الحديثة .. من ناحية كنشاط ثقافى جاد .. ومن الناحية الأخرى كقاعدة أساسية لتوسيع آفاق معرفتى الاجتماعية الأمر الذى جعل من هوايتى للأدب وشغفى به .. شىء يأتى فى المرتبة الثانية بعد اهتمامى بالاقتصاد وتعلقى بالسياسة وهيامى بالدراسات الاجتماعية .. ولم تكن لجنة نشر الثقافة الحديثة هى التى تقوم وحدها بمثل هذا النشاط فقد كان يجاورها فى المنيرة على بضع خطوات قليلة فى شارع ضيق مقابل لشارع المبتديان أو يوازى له .. دار الأبحاث العلمية .. وهى الأخرى كانت من المنابع الثقافية الجادة التى تربط بين الأدب والفن والسياسة والاقتصاد .. وإن كانت أكثر تطرفاً بيساريتها من لجنة نشر الثقافة وتضم عدداً كبيراً

من المصريين خريجى المدارس الأجنبية أو الذين تأثروا أكثر بالبيئة الأوربية بفعل الوسط العائلى والانتماء الطبقى . . ولذلك كنا دائماً نحن أعضاء اللجنة أكثر إحساس بالتمايز عنهم لأننا كما كنا نتصور أنفسنا أكثر عراقة وأصالة شعبية فى مصريتنا . وبيئاتنا .. مع أننا كنا جميعاً ننتمى للطبقة الوسطى . على أننا كنا أكثر منهم اتصالا وتجاوباً مع البيئات الثقافية اليسارية العربية فى لبنان وسوريا والعراق ، وكان الكثيرين منهم يترددون على اللجنة لحضور اجتماعاتها ومناقشاتها ويزودونا بمطبوعاتهم ومجلاتهم الثقافية التى يصدرونها هناك ، وخاصة إخواننا من اليساريين السودانيين .

طفـــرة اليســـار

مثل هذا النشاط الثقافى المتوسع والمتعمق فى نفس الوقت ، كان يغمر القاهرة على نهاية الحرب العالمية الثانية ، وقد أخذ يغلى ويفور نتيجة تأجج الأوضاع السياسية ، وكرد فعل طبيعى لإفلاس الأحزاب السياسية القائمة أيامها فى وضع سياسات مقنعة للسير والتطور بالحركة الوطنية فى أعقاب حرب تميزت بإيقاظ الحركات التحررية الوطنية فى كل مكان . ولهذا سرعان ما اصطبغت الأندية والجماعات الثقافية كلها بالصبغة اليسارية الواضحة . فلما تبلورت تطورات النشاط السياسى نفسه ، وبدأت تتيقظ جماعات عـــدة من طوائف الطبقات العمالية نتيجة تأثرها بمثل هذا التيار . فضلا عن أوضاعها الاقتصادية إبان الحرب وما بعدها . كانت الفورة الشعبية الواعية التى انبعثت لتقوم على أكتافها هبة ١٩٤٦ السياسية ، وهى بالفعـــل وفى تقدير أى مؤرخ يمكن أن يجىء لينصف تاريخنا الوطنى ، ثورة ضخمة تـكاد تدانى ثورة سنة ١٩١٩ فى قيمتها وأهميتها وبدون أدنى مبالغة .

لقد بدأت تجمعات هذه الثورة التى طمست حقيقتها حتى الآن فى مسار نضالنا نحو الاستقلال والحرية والتقدم .. فى داخل الندوات والأندية الثقافية وارتبط فيها الفكر الاشتراكى بالنضال السياسى الحزبى ممثلا فى جبهة من مثقفى اليسار تتحالف مع الجماعات الشابة من أنصار حزب الوفد وهو حزب الأغلبية ومؤيدة بالجموع المتلاحقة من طوائف الطبقة العمالية . . تبددت فى أول الأمر وتبلورت حول عدة جرائد وأندية وندوات . منها صوت الأمة وجريدة الوفد المصرى التى كان يرأس تحريرها مندور ومجلات الملايين والجماهير ، والطليعة الوفدية ، وفى مكتب عزيز فهمى كأبرز القادة الشبان لحزب الوفد ، وفى نادى خريجى الجامعة ، وفى النادى السودانى ، ونادى النوبة وفى العديد من التكوينات ، وامتدت متشعبة إلى قواعد شعبية عدة بين العمال وجموع الطلبة .

● زحف الدولار ●

لقد كانت هذه هى المرحلة التى بدأ فيها الاستعمار الإنجليزى أثر انتهاء الحرب العالمية الثانية وعلى بداية عام ١٩٤٦ يخلى مواقعه للاستعمار الجديد المسيطر الزاحف ، وهو استعمار الاحتكارية الأمريكية .. إمبراطورية الدولار . وكان لوجود التيار الاشتراكى اليسارى على الصورة التى أسلفت ما يدفع بهما إلى تحريض الرجعية المصرية وعلى رأسها النظام الملكى والإقطاعيين ممثلين فى حزب الأحرار الدستوريين والرأسمالية المستغلة ممثلة فى حزبى السعديين والكتلة إلى جانب الجناح اليمينى فى حزب الوفد نفسه .. ما يدفع بهم جميعاً إلى رفع الشعار الذى لعب أكبر دور فى القضاء .. على ما كان متبقياً من حريات ديمقراطية مكتسبة فى دستور ١٩٢٣ وغيره من ثمار ثورة ١٩١٩ . . إلا وهو

شعار مكافحة ما سموه الشيوعية ، وجاء ذلك بعد فشل الأحزاب الرجعية فى هدم الوفد كحزب يرتبط بالجماهير فى جناحه اليســارى المؤيد من العمال والطلبة والمثقفين اليساريين ، وفى انكشاف حقيقة الجماعات السياسية الأخرى التى حاولوا خلقها باسم الدين وباسم الوطنية بل وباسم الاشتراكية ذاتها كجماعة الإخوان المسلمين وفلول الحزب الوطنى الثائر ، وحزب مصر الفتاة الخ . . . لتأخذ مكان الأحزاب الرجعية التقليدية المفلســة للوقوف فى وجه الموجة اليسارية العارمة .

قضية الشيوعية الكبرى

وكانت الضربة الأولى التى وجهها صــدقى باشا حين سلموه الحكم فى صيف عام ١٩٤٦ . . وجاء عن طريق حملة ملفقة واســعة قبض فيها بليل على أكثر من مائتى كاتب ومفكر وأديب وفنان باسم « قضية الشيوعية الكبرى » جمعت بين كل من عرفوا بميولهم الديمقراطية المناهضة للسراى الملكية وأحزاب الرجعية وعلى فلول المواطنين الشرفاء المعادين للاستعمار الإنجليزى أو الأمريكى وكان الغرض منها بداية تصفية الأندية والجماعات والهيئات الثقافية المنتشرة وإغلاق دورها ومصادرة مطبوعاتها وبالتالى الإجهاز على الفكر الاشتراكى وقطع الطريق أمام التيار اليسارى من أن يكون له وجود إطلاقاً . ولهذا كان إسم قضية الشيوعية الكبرى من أوفق الأسماء التى اختيرت لمثل هذه التصفية الحزبية .

لكن نضج الأوضاع السياسية وتطور الحياة الاقتصادية والانهيار التام للحياة الاجتماعية فى البلاد فضلا عن قوة الحركة الوطنية والروح الوطنية ذاتها

إثر انتهاء الحرب واستمرار الاحتلال الإنجليزى والسيطرة الاستعمارية المشتركة بين الإنجليز والأمريكان أصحاب النفوذ القوى المتغلغل الجديد ، وضعف وتردى النظام الملكى والأحزاب المساندة له بما فيها جناح كبير من حزب الوفد لم يكن صدقى فى ضربته .. إلا من القضاء مظهرياً على تيار اليسار وجماعات الاشتراكيين ، وذلك بإغلاق أنديتهم ومصادرة مطبوعاتهم الخ . . وسرعان ما كانت الضربة الخرقاء ذاتها سبباً فى سقوط وزارة صدقى خاصة حين أقدم بعدها على عقد معاهدة صدقى / بيفن التى تعترف للانجليز بمداومة وشرعية الاحتلال إلى مزيد من السنوات .

لكن ماذا كانت النتيجة؟

انتقل الصراع العلنى من الأندية والجماعات الثقافية المصادرة إلى صراع قوى فى داخل الجامعة .. التحمت فيه لأول مرة فى تاريخ النضال السياسى المصرى قوى الطلبة مع قوى العمال ، وذلك بعد تولى النقراشى الحكم ووقوع مذبحة كوبرى عباس الشهيرة ، وتبدت القوة الحقيقية للتيار اليسارى والفكر الاشتراكى فيما عرف بهبة ١٩٤٦ وهى تلك الثورة الطلابية العمالية التى وصفتها من قبل بأنها كانت ثورة ضخمة تعد الاستكمال الطبيعى لثورة سنة ١٩١٩ فى كل ما عجزت أو تقاعست عن تحقيقه . وأنا وإن كنت أستطرد فى الشرح والتحليل التفصيلى لتلك الفترة . فإننى لا أقصد من وراء ذلك عرض أحداث ووقائع عامة من التاريخ أكثر منه تبيان الآثار الفعلية لهذه الأحداث على تكوينى الثقافى والفكرى ولا أقول الفنى فى هذه المرحلة العجيبة من مراحل تطورى ونضجى الثقافى . . ذلك أنها مرحلة غنية بالحركة ربطتنى بواقع الصراع السياسى وكان لها تأثيرها على تطورى اللاحق لا فكرياً وثقافياً وإنما لها تأثيرها الفنى البالغ أيضاً .

قبض على في قضية الشيوعية الكبرى هـــذه كواحد من الكتاب والمفكرين ولم يكن عدد ما نشرت من مقالات أو كتابات حتى تلك الفترة ليزيد عن المقال الذى أدنت به ، وكان ترجمة لحياة ستالين إلى جانب عدة مقالات ودراسات فى الفجر الجديد ربما لا تزيد عن أصابع اليد الواحدة . فلما خرجت من السجن بعد حوالى شهر .. كانت لجنة نشر الثقافة الحديثة قد أغلقت وكانت نظرتى ذاتها قد تغيرت .. فإن إيمانى بالثقافة والفكر كإيمانى بالهواء والطعام والماء . . إذ لا حياة للانسان بدون هذه المقومات . . لكن هاهم يجذرون الثقافة ويهدرون قيمها ويغلقون منافذها فيصادروا الكتب ويحرموا كل نشاط مع أن فى البلاد ديموقراطية ودستور وفى الدستور حرية . وهكذا تحول هذا الإيمان المثالى بما فى داخل الورق . . إلى حركة عملية لما يجب أن يتحقق على أرض الواقع . . وتحولت تماماً . . من كاتب ومثقف ودارس ، . إلى مهيج أو محرض سياسى . . أصبحت الحركة قبل الكلمة . . أى قبل الفكر وقبل التأمل والتخيل . . لكن لجنة نشر الثقافة الحديثة كانت قد أصبحت بمثابة دارنا الثانية . . كنا نقيم فيها نأكل ونشرب ونبحث ونناقش ونحاضر ونجادل . . فلما أغلقت وكان إغلاقها هى وبقية الدور والمجلات والأندية والجماعات إغلاقاً نهائياً . . تحولت كل هذه التجمعات العلنية إلى حركات سرية متفرقة تهتدى بالتراث العالمى . . تجارب حركات المقاومة أثناء الحرب العالمية الثانية ضد النازى . . والتنظيمات اليسارية المعروفة التى نقرأ عنها وأهمها الأحزاب الشيوعية أكثر الأحزاب اليسارية قدرة على التنظيم وقوة النضال . .

ويتزايد الضغط تزايد نشاط هذه الحركات واتسع نطاق تحركها على القاعدة العريضة من الجماهير الشعبية التى وقفت تواجه تكتل الاستعمارين الانجليزى والأمريكى وراء السراى والحكم الملكى وأحزاب الأقليات بما فيها

المجموعة الرجعية التى بدأت توجه السياسة العريضة لحزب الوفد .. وبالفعل امتد نشاط بعض هذه التجمعات إلى داخل الجامعة فضلا عن الساحة السياسية العلنية داخل الوفد بجناحه اليسارى الذى كان يقوده مندور وعزيز فهمى .. وبلغ الأمر حد الارتباط بالتجمعات العريضة الواسعة من الحركة العمالية .. خاصة فى المحلة الكبرى وشبرا الخيمة وحلوان . وظهرت من أواسط العمال زعامات سياسية واعية كانت هى التى تدفع بحركات المثقفين السرية إلى محاولة خلق وحدة بينها .. فلما وقعت أحداث الجامعة الشهيرة والتى كانت زروتها مذبحة كوبرى عباس. وجدتنى مندوباً عن تنظيم اللجنة فى نشر المجلة السرية للجماعات الموحدة.. فكنت مع بقية المندوبين عن التنظيمات الأخرى .. نقوم بكتابة وطرح التحليلات السياسية والمواقف بل وتحديد الشعارات التى تهتدى بها طوائف الطلبة والعمال حين هبت فى وجه الحكومة النقراشية التى خلمت صدقى وقامت بمذبحة الكوبرى بقسوة غير معهودة :

الثورة الوئيدة فى ١٩٤٦

قلت أن ثورة سنة ١٩٤٦ هذه كانت الاستكمال الطبيعى لثورة ١٩١٩ وهى التمهيد الفعلى الأكيد لثورة يوليو سنة ١٩٥٢ ، وإن امتازت عن كلا الثورتين بما طرحته من أهداف ، كنا ننشرها فى المجلات السرية أيامذاك واعتنقتها الجماهير بعدها فأصبحت كالصخور التى تحطمت عليها كل محاولات الرجعية والاستعمار بعد ذلك لإخلاء الحركة الوطنية الجديدة من أهدافها الاجتماعية ومضمونها الاقتصادى وأبعادها السياسية الثورية ، ولذلك لم تفلح بقية الجماعات أن تهدمها فى واعية الجماهير ، ذلك أن هذه المبادىء والأهداف كانت البادرة الحقيقية لمطالب الجماهير حتى تلك اللحظة .

وإليكم خلاصة هذه المبادىء والأهداف بنفس الألفاظ التى كنا نخطها بها فى كل مجلة أو نشرة سرية تصدر داخل الجامعة أو توزع فى المصانع وبين التنظيمات العمالية بل والتجمعات الفلاحية أيضاً .

(١) الجلاء الفورى الناجز عن أرض مصر .

(٢) الملك يملك ولا يحكم .

(٣) تحديد الملكية الزراعية .

(٤) الحد من سيطرة رأس المال الأجنبى .

(٥) توسيع رقعة الحريات الدستورية وتحديد سلطة الحكومة فى فرض الأحكام العرفية والقوانين الاستثنائية .

(٦) إنهاء امتياز قنال السويس .

(٧) تعلية خزان أسوان .

(٨) المساواة التامة للمرأة فى جميع الحقوق مع الرجل .

(٩) استكمال الحقوق النقابية للعمال وإصدار التشريعات العمالية المنظمة لحقوق الطبقة العاملة ومصالحها .

(١٠) إنهاض الحركة التعاونية والعمل على توطيد أركانها فى الريف .

(١١) إعادة بناء القرية المصرية .

(١٢) القضاء على الصهيونية فى فلسطين .

وهذه كلها مطالب وأهداف عامة ، تبلورت منذ عام ١٩٤٥ ورفعت كشعارات ، وكانت نابعة من دراسة واعية لحقائق الدافع الاقتصادى والاجتماعى قائمة على نظرة سياسية علمية بفضل النشاط الثقافى والفكرى المتقد فى تلك الفترة ، ولذلك فما أن طرحت كشعارات حتى تجاوبت معها الجماهير تجاوباً فعلياً متصلا واعياً أدى إلى انهيار كافة المحاولات التى بذلت تحت تيار الدين وبمزاعم الاشتراكية لتضليل الجموع الشعبية .

وكانت النتيجة لهـــذا الوعى الغامر الدافع للجماهير الشعبية أن اضطر الاستعمار فى نهاية المطاف إلى السعى بل والعمل فعلا على الإطاحة بالملك نفسه ومساندة ثورة ١٩٥٢ فى مبدأ قيامها لدرء ما صور أيامها بالخطر الشيوعى . إذ لو امتد الحال واستمر ولم تقم ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ لاستطاعت القوى الشعبية الواعية المنسابة من ثورة ١٩٤٦ الوئيدة .. أن تدعم التطور الديمقراطى للحركة الوطنية وتكسب من الحقوق والضمانات والمطالب الشعبية ما يضعف من زحف الاستعمار الأميركى ويقوض من الاحتلال الانجليزى ويزعزع أركان النظام الملكى وكيان الإقطاع والرأسمالية الرجعية المستندة إلى الاحتكار العالمى .. ومع ذلك فان قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ وتطوراتها بعد ذلك إنما كان خير تأكيد لقيمة وأهمية تلك الهبة السياسية الواعية التى قامت عام ١٩٤٦ .. لأن ثورة ٥٢ أصبحت من تلاحق السنين الصدى المجاوب لما تبلور قبلها من آراء ومبادىء تقدمية أنبتتها ووضعت لبناتها الأولى ثورة ١٩٤٦ .

حواديت عم فرج

وخلاصة القول مادمنا لسنا فى معرض الذكريات والتحليلات والتفسيرات السياسية التفصيلية أنى خرجت من هذه المرحلة بكسب كبير .. لا فقط فى الوعى السياسى وإنما أيضاً فى القدرة على الحركة . أعنى أن كيانى الثقافى القائم على التأمل.. وحده زود بما يمكن أن نسميه الروح النضالية . أصبحت كما يقال رجل حركة إلى جانب كونى متأمل راكد . ومن بعدها عاشت هاتان الصفتان فى تضارب تام وتنازع متصل داخل كيانى الذاتى . وأصبحت من مقومات شخصيتى على مدى السنوات اللاحقة بعدها. فأنا أعيش الحركة الساسية بكيانى المتأمل . وأعيش خارجها بكيان المناضل السياسى . ومن أجل ذلك سرعان

ما نأيت بعد أنطفأ جذرة ١٩٤٦ عن معترك النضال السياسى العلنى والسرى معاً وعدت إلى الحياة الأدبية بكل ثقلى. أقرأ وأترجم. ثم أكتب القصص القصيرة وقد ساعدنى على ذلك وجود مجالات عديدة للنشر وخاصة فى الجرائد والمجلات. فرحت ألخص الكتب والروايات الكبرى وأنشرها فى صفحات كاملة. منها مثلا الاشتراكية فى النظرية والتطبيق. وهو كتاب رائع لجون ستراتشى. ورواية اينازيو سيلونى الشهيرة الخبز والنبيذ. ورواية قوس النصر لاريك ماريا ريمارك. وعناقيد الغضب لاشتاينبك ولمن تدق الأجراس لهمنجواى. والدون الهادىء لشولوخوف والعديد من الأعمال الأدبية الرائعة أيامها. إلى جانب قصص مجموعتى الأولى من القصص القصيرة التى نشرتها بعد ذلك فى كتاب تحت عنوان « حواديت عم فرج ».

ندوات لم تغلق

هكذا كنت أحوض غمار المعترك الأدبى بعقلية السياسى المتفتح الوعى والمتأجج الحماس فى تعلقه بالاشتراكية. وفهم وإدراك الأديب المتأنى الباحث عن الرصانة والعمق. وكان هذا المعترك يتمثل كلية فى الندوات الخاصة التى لم تلحقها المصادرة والأغلاق. كندوة قهوة عبد الله بالجيزة. وندوة كازينو أوبرا التى تعرفت من خلالها على العديد من كتاب الجيل الذى سبقنا بسنوات معدودة وعلى رأسهم نجيب محفوظ وعادل كامل ومحمد عفيفى وعلى أحمد باكثير ومحمد عبد الحليم عبد الله وأمين يوسف غراب وغيرهم. ثم كانت هناك ندوة المقتطف فكنت أصحب السحرتى فى ارتيادها. ومن بين أعضائها حسن كامل الصيرفى وابراهيم الأبيارى وبقايا شعراء أبولو.

دراسة الوجودية

لم تكن صلتى قوية بالجمعيات السياسية السرية ، وكلها عبارة عن جماعات من المثقفين تأثروا بالتيارات التى بدأت تجتاح العالم أثر الحرب العالمية الثانية للدعوة إلى الاشتراكية ومبادئها ولكنى فى هذه الفترة ، قرأت وهضمت العديد من الكتب خاصة تلك التى تتصل بالفلسفة والاقتصاد والسياسة من أعمال ماركس وانجلز ولينين وستالين إلى جانب قراءتى الأدبية المتوسعة ، فى مدلولات الأدب التقدمى ونظرة الاشتراكية إلى الفن والجماليات وغيرها من الدراسات الأدبية ، وفى تلك الأيام أيضاً اتجهت إلىدراسة الوجودية وبالذات فى أعمال سارتر المسرحية والأدبية .

لكننى سرعان ما لفظتها ولم أرتح لمقوماتها الفلسفية على أساس أنها فلسفة ذات ونظرة ذاتية لا تستقيم والنظرة الاجتماعية التى تنادى بها الاشتراكية . ولكنى لا أنكر أن الوجودية اجتذبتنى لبعض الوقت ولم أنفر منها إلا بعد إجراء دراسة مكتوبة عن سارتر انتهيت فيها إلى إدانته بأنه مفكر برجوازى يخادع اليسار ، وكان أبلغ ما أثر فى هذا الموقف من جانبى ضدسارتر ووجوديته الأشعار الملتهبة الرائعة التى بدأت أقرأها لاراجون ثم لبابلو نيرودا الشيلى ، فقد أعادتنى أشعارهم لسابق ارتباطى بجوركى ونظراياته عن الأدب الاشتراكى أو الشعبى كما كان يسميه .

غلبة الميول الأدبية

ورغم احتدام الصراع السياسى إبان سنوات ١٩٤٧ ، ١٩٤٨ ، وهو

الصراع الذى داخلته عدة دعوات جديدة كان القصد منها إبعاد شبح التيار الاشتراكى بواسطة جماعات عدة .. عن الإلتصاق بالبيئة المصرية التى تفور بالانتفاض ، فان قوة التيار اليسارى ظلت تغور فى أعماق البيئة ، إلى أن قامت الحرب الفلسطينية عام ١٩٤٨ فإذا الانشقاق واضح بين جماعات الاشتراكيين حولها . فمن قائل بالموافقة عل التقسيم بزعم أنه موقف عملى تمليه الهزيمة التى حدثت . ومن قائل بحتمية الصراع إلى النهاية لتخليص فلسطين من براثن الصهيونية . وقد كنت من دعاة الرأى الأخير الذى جعلنى أنفر من العديدين.

وشيئاً فشيئاً وجدتنى بمنآى عن المعترك السياسى كله ذلك أن ميولى الأدبية كانت قد بدأت تطغى على اهتماماتى السياسية إلى حد جعلنى أنفر من قراءة كتب الاقتصاد والسياسة وارتد إلى سابق شغفى بالروايات والقصص . ثم أتلوها بالتعلق بالمسرح وعلى صورة جارفة . أرجعتنى إلى كل ميولى وشغفى به منذ عرفت السيرك وتعشقت لعبة البلياتشو بين عروضه .

الاتجاه للمسرح

أما كيف جاء هذا التحول المباغت الجارف نحو المسرح. فهو الشىء الذى لم أستطع إدراك كنهه أيامها . وإن كنت قد تبينته فيما بعد حين قراءاتى لكتاب عن برنارد شو . أورد فيه مؤلفه. قصة انفصال برنارد شو عن الكفاح السياسى مع جماعات الفبيان الاشتراكية البريطانية . ذلك أن شو من شدة حماسه للاشتراكية كان يندفع إلى المظاهرات السياسية التى تقودها جماعته انصرة قضية الاشتراكية فى بريطانيا فاذا به يرتطم بالبوليس ويساق إلى السجن . ويكتشف وهو فى داخله أنه غير كفء لهذا اللون من ألوان الصراع الحيوى .

فاذا به بعد الخروج من السجن يعيد تخطيط نضاله وينتهى إلى أنه خلق كاتباً ولم يخلق محرضاً سياسياً ، وأنه يستطيع أن يخدم الاشتراكية بكتاباته وأفكاره ورواياته ومسرحياته أكثر من الاشتراك فى المظاهرات أو توزيع المنشورات أو التحريض على الإضراب وهكذا. وكنت أنا أيامها فى موقف يشابه موقف شو تماماً ، وربما كان أشد وأنكى . فما من حركة اعتقال أو حملة إرهاب كانت تشن على اليسار إلا وشملتنى حتى لقد قبض على وأفرج عنى فى تلك الفترة حوالى ثمن مرات تقريباً .

لكن تأثير برنارد شو لم يكن هو السبب الفعلى الحقيقى وراء ابتعادى عن النشاط السياسى . فالواقع إننى بدأت أكتشف أيامها أن مكوناتى الذاتية لا تساعدنى أبداً على أن أنغمر فى نضال حركى أكثر من الانغمار فى نضال ثقافى وفكرى ، سيما وأيامها كانت قصصى وترجماتى وكتاباتى وكل ما أنشره يلقى من الإطراء والتقدير ما جعلنى أرتد إلى سابق هوايتى الأدب وتعلقى بالكتابة الأدبية ، وأيامها شعرت بأنى وجدت نفسى وبعدها انطلقت بكل شغف وهيام إلى تحريك طاقتى الخلاقة فرحت أكتب القصص القصيرة وأترجم المسرحيات وألخصها وأشترى نوت المحاضرات لأملأها واحدة بعد أخرى بما أكتب سيما إذا كان تلخيص كتاب أو بحث أو دراسة وهكذا .

الشوباشى والأديب المصرى

فى تلك الفترة أيضاً تصادف أن التقيت بندوة أدبية جديدة كان يعقدها الأستاذ محمد مفيد الشوباشى . وكانت هذه الندوة تعقد فى منزله وتضم العديد من الوجوه الأدبية . وكانت مجلتى الرسالة والثقافة وكلاهما من المجلات الأدبية ذات القيمة قد بدأتا فى التراجع والجمود والإنحسار فى مفهومات أدبية تقليدية ،

مما دفعنا إلى التفكير فى إصدار مجلة أدبية ، وبالفعل كانت هناك مجلة إسمها مجلة «الأسبوع» تصدر متقطعة لمجرد المحافظة على حق الإصدار وحتى لا تسحب رخصتها بسبب الانقطاع ، فاتفق الأستاذ الشوباشى مع صاحبها على تأجيرها لنا لإصدارها باسم « الأديب المصرى » . ولن أتحدث عن الجهود التى بذلناها فى سبيل إصدار هذه المجلة وكيف كنا نقام الليالى بطولها بجوار المطبعة ونسارع إلى دعمها مادياً كل بما يستطيع من دخله الضئيل . ولا عن التضحيات البالغة السمحة التى كان يقدمها مفيد الشوباشى من ماله وجهده ووقته فى سبيل إصدار « الأديب المصرى » .

على أن الشىء الطريف فى هذه المجلة،أنها كانت قبل أن نقوم بإصدارها تعتمد على كتابات لفيف من طلبة وخريجى معهد التمثيل وطلبة أقسام النقد بالذات . وذلك فى دفعاتهم الأولى ، وطبيعى أن تتصدى بالعرض والتحليل لكثير من المشاكل والقضايا المتعلقة بالمسرح . فلما حولناها إلى مجلة أدبية ووجدتنى أيامها غارقا فى قراءة برنارد شو وتشيكوف. أتحول من كتابة القصة القصيرة والمقالة النقدية، إلى الكتابة عن المسرح فلما مات الريحانى عام ١٩٤٩ إبان أصدرنا المجلة . انطلقت أؤبنه فى حماس بدراسة عن مسرحه وتطورات النظرة الاجتماعية فيه ، منوها بعدة مسرحيات قدمها . كانت من السوابق غير المطروقة فى التناول الموضوعى لمسرحنا حتى اللحظة . وهى على التخصيص ، مسرحيات : « حكم قرقوش » و« حسن ومرقص وكوهين » . ومن بعدها أخذ شغفى بالمسرح ومعاودة الاهتمام به يتزايد حتى إذا ماأغلقت المجلة وجدت نفسى عاجزاً عن قراءة أى شىء أو كتابة أى شىء خارج نطاق المسرح. وكان من المساهمين بالكتابة فى الأدب المصرى والمشاركين فى دعمها كمجلة ، الأصدقاء عباس صالح وعلى الراعى .

ولست أذكركم من الشهور تتابع خلالها إصدار الأديب المصرى ولكنها كمجلة كانت المتنفس الوحيد لطاقة القيم والأفكار والاتجاهات التقدمية. ولذلك حظيت بتقدير لا ينكر من جانب طوائف المثقفين الجادين، وخاصة مثقفى اليسار، لأنها كانت تجنح بالفعل إلى النظرة التقدمية المستقبلة فى نقد وتفسير الأدب القائم. ومما أذكره فى هذا المجال كتابة عدة مقالات فى المجلة عن معالم الأدب الجديد وأكثر من دراسة أعارض بها وجودية سارتر المستشرية. ثم مقال نقد لكتاب كان العقاد قد أصدره عن برنارد شو وحاول أن يشوه الرجل فتصديت للكتاب، وحملت عليه فيه حملة عنيفة مخطئاً الحقائق الملتوية التى أوردها فى كتابه، وكانت النتيجة أن أطلق العقاد على المجلة فى إحدى ندواته « الوريقة الحمراء ». وأصبحت المجلة موضع شبهه بين اتباع الجمود، فراحوا يشيعون عنها أنها مجلة شيوعية، وصادفت العقاد يوما فى داخل مكتبة الأنجلو. ولم يكن يعرفنى، ولكن أحد الواقفين قدمنى إليه، فابتسمت له وحيانى قائلا على غير عادته فى التبسط « أنا كنت فاهمك أكبر من كده » .. إنت مش قد الكلام اللى بتكتبه » .. لكن صدور المجلة لم يستمر طويلا لعجزنا المادى عن مواصلة نشرها.

وكانت هوايتى للكتابة المتصلة قد بدأت تركبنى فى تلك الحقبة فانثنيت أوافى المجلات التى كانت تصدر أيامها بدراسات وبحوث كنت أجريها عن تاريخنا القومى ممثلا فى شخصياته الثائرة كمجلة الجماهير ومجلة الملايين ومجلة الشباب الوفدى. وكان تعرفى بالصديق لطفى الخولى فى تلك الفترة إذا كان من أنشط أبناء جيلنا أيامها فى دعم هذه المجلات بالمقالات والدراسات والأنصار أيضاً.

قلت إننى بعدت بالفعل عن مضمار السياسة فلم أعد أشترك فى إحدى اجتماعات

أو لقاءات سياسية ، ولكننى مع ذلك كنت أعيش الأحداث السياسية بكل كيانى وأناقشها وأحدد مواقفى منها ، وهى مواقف نابعة من فهمى الخاص المتأمل ومتفقة مع عقيدتى ، وكثيراً ما خطأت بها الحركيين المشتغلين بالنشاط السياسى . والحق انى عشت فى شبه عزلة عن النشاط العام وانغمرت بكل كيانى فى معايشة الناس . جموع الناس معايشة إنسانية غامرة دفعتنى إلى معاودة كتابة القصة القصيرة وتسجيل مشاهداتى الاجتماعية فى كراسات عدة ، عن الشخصيات الشعبية التى أقابلها فى حوارى الجيزة وعطفات السيدة وعابدين وأسجل ما يروقنى من تصرفاتهم وأخـــــلاقهم وما يستلفت نظرى من عباراتهم وحكمهم .

وصادف أن أعلنت وزارة المعارف عن مسابقة للقصة القصيرة فتقدمت إليها بإحدى قصصى التى أكتبها وكان عنوانها « أم شوشة أو جنية البحر » ونسيت القصة زمناً ، ثم جاء يوم فوجئت بأبى رحمه الله يقدم لى خطاباً رسمياً حكومياً ورد بإسمى وفى داخله شيك ، وكان الشيك عبارة عن جائزة القصة القصيرة التى أرسلتها ونسيتها واتضح إننى فزت بالجائزة عنها .

جائزة فى القصة القصيرة

كنت أيامها أعيش مع أبى وأمى وأشقائى فى شقة ذات أربع غرف ، ولم يكن لى فيها غير السرير الذى أنام عليه ، فلا مكتب ولا حجرة خاصة ولا شىء من هذا القبيل ، وإنما أطوح بكتبى فوق الصندرة بعد قراءتها . فاذا احتجت لكتاب منها صعدت لإحضاره لأجده قد تمزق . وكان أبى وأشقائى يسخرون منى لكثرة قراءاتى وإقامتى طوال الوقت فى المنزل . . كما كانت أمى تعاتبنى دائماً على الأوراق والكراسات التى استهلكها فى الكتابة بدلا من الخروج

والتمتع بحياتى كالباقين . . فلما جاء الشيك بالجائزة ، وكان مقداره على ما أذكر أربعين جنيهاً . . بدأت نظراتهم جميعاً تتغير نحو القراءة والكتابة بعد أن ثبت أنها لم تكن عبثاً ، وإنما شيئاً مفيداً يمكن أن يعود علينا بالمال . .

وطبيعى أن يدفعنى الحصول على جائزة القصة إلى محاولة نشر كل ما أكتبه ومحاولة الظهور كأديب صاحب قلم ، وبالفعل طرقت أبواب العديد من المجلات التى تنشر القصص من المجلات الرائجة فكنت أقابل بالرفض التام لأن قصصى تدور حول موضوعات جادة لا يداخلها عنصرى الحب والجنس ، والشىء الغريب أنى كنت أكتب القصة القصيرة ، ولكنى لا أقرأ إلا عن المسرح وفى المسرح ، وقد أتيت أيامها على معظم أبسن وكل تشيكوف وعدت إلى التعلق بشكسبير . . على أن أبرز الكتاب أثراً على أيامها كان العبقرى الإيرلندى برناردشو حتى لقد كنت أقرأ له أحياناً مسرحية واحدة أكثر من مرتين خلال شهر واحد ، وقد كان لذلك أثره الكبير على تمرسى فى كتابة الحوار ، وهى موهبة قديمة كامنة فجرها عندى ما كنت أقرأه من مسرحيات.

الكتابة للإذاعة

وبحكم عملى كموظف فى بنك التسليف كنت أتردد كثيراً على الإذاعة . . إذ كان مبنى البنك بجوار مبنى الإذاعة فى شارع الشريفين وكان لى فى الإذاعة زملاء وأصدقاء عديدين . . على الراعى بعد خروج رشدى صالح والمرحوم أنور المشرى ، وتماضر توفيق وكانت زميلتى فى الدراسة لسنوات ثلاث متصلة وغيرهم . . وغيرهم ، وقد حدث ذات مرة أن كنت أناقش يوسف الحطاب وكان مخرجاً للتمثيليات ، وكنا جلوس فى إحدى المقاهى أحادثه عن التمثيلية الإذاعية وأنقد له أسلوب تقديمها فى الإذاعة فتحدانى أن أكتب أحسن مما

يقدم ودفعني الحماس إلى اقتناء إحدى الكتب عن الإذاعة والدراما الإذاعية ورحت أدرس فيه أسلوب هذا اللون من الكتابة ، وأيامها كانت خلطتي شديدة ومتزايدة بالعديد من الأصدقاء والزملاء الإذاعيين ومنهم المرحوم عزيز فهمي والمرحوم محمد إسماعيل والأخ الصديق سعد لبيب ، وكانوا جميعاً يعملون في قسم الأخبار بالإذاعة الذي كان بمثابة ندوة يومية للأصدقاء تجتمع فيها على متابعة الأحداث ساعة بساعة .

وذات يوم لاقيت المرحوم عبد الوهاب يوسف وكان أيامها يشرف على برامج التمثيليات فلما أخبرته عن الكتاب الذي أقرأه وخطأت له بعض ما فيه وكان متحمساً له ، طلب إلى أن أطلعه على عينة مما يمكن أن أكتبه ولم تمض أيام حتى كنت أقدم له ومعي يوسف الحطاب تمثيلية كتبتها عن «الجبرتي» مداها نصف ساعة .. كنت أيامها شغوفا بالجبرتي لأني حصلت من أحد أقاربي على كتبه الأربع في مجلدين من طبعة بولاق العتيقة ، وهي تلك التي توجد في مكتبة جدي وقرأتها وأنا لا زلت طفلا ، وأدرجت التمثيلية ضمن البرامج الخاصة وأخرجت وأذيعت وكانت ناجحة .

شجعني هذا الارتباط بالإذاعة فتابعت الكتابة ، وعرضت كتابة برنامج متصل هو عبارة عن تلخيص لمسرحيات عالمية بدأنها ببرنارد شو . فقدمت منه دورتين إذاعيتين متتاليتين سبعة مسرحيات أذكر منها . . الأسلحة والإنسان وكانديدا وقيصر وكليوباتره ، وبعدها أصبحت من الكتاب الإذاعيين المعتمدين ، فتركت كتابة القصة القصيرة وانصرفت بكليتي إلى كتابة البرامج والتمثيليات الإذاعية .

ولم تكن الكتابة للاذاعة بالنسبة لى بالشيء الجديد أو الصعب لأنها

أطلقت بالفعل موهبتى الحوارية المدعمة بالمران القصصى والمزودة بفهم متوسع غامر لأصول الدراما ، لكنى كنت أشبه فى تلك الفترة بالجاموس التى أغموا عيونها وربطوها لتدور فى الساقية ، لأنى على مدى عدة سنوات كنت استهلكت العديد من الموضوعات فى التمثيليات التى أكتبها والتى كنت أعتبرها بمثابة أو أشبه ما يكون بوأد البنات البكر من أفكارى وأذكر أنى حين انقطعت عن الكتابة للاذاعة بعد ذلك بعدة سنوات . . عشر أو خمسة عشر سنة تقريباً أن وقعت على بعض مسودات للتمثيليات التى كتبتها فحزنت كل الحزن على أنى أهدرت طاقتى ومادتى إلى مثل هذا الحد على منبر الاستماع لأنه كان أشبه بمن يمسك بيده حفنة من مئات الجنيهات ايرمى بها فى الهواء ، والقيمة هنا ليست فيما ضاع من كسب مادى ، ولكن فيما أهدر من موضوعات ومعالجات درامية ، ورغم هذا فإن سنوات الكتابة المتصلة للاذاعة أفادتنى كثيراً . . ليس فقط فى التمرس على الكتابة الدرامية فى صورتها المسموعة هذه ، ولكن فى أن يصبح لى إسم فى المجال الفنى بين الكتاب ، وفى نفس الوقت فى التعرف على أغلب الممثلين والمخرجين الذين اشتركوا فى أداء مسرحياتى بعد ذلك حينما أقدمت على الكتابة للمسرح .

دراسة شخوص الناس

ومع بداية منتصف القرن أى حوالى عام ١٩٥٠ على وجه التحديد وجدتنى رغم نجاحى فى الكتابة الإذاعية أنفر من الجو ، وأصد حنيناً جارفاً إلى خوض المعترك السياسى . . فالفن والأدب والفكر والقراءة والكتابة لا معنى لها جميعاً بدون حركة نضالية سياسية . . لكن الأوضاع أيامها كانت تتردى من سىء إلى أسوأ ، ولم يكن فى طاقتى أكثر من المساهمة بجهد المقل فيما يوجد

من تنظيمات سياسية مبعثرة للقوى التقدمية الممثلة فى بعض شباب الوفد ، وفلول الجماعات اليسارية ، وبدأت الحياة السياسية تأخذ طابع العنف الذى توج بحريق القاهرة .

وكان البيت دائماً هو ملجأى وملاذى ، ولهذا عدت مرة ثانية لأعتصم بالبيت ، وانغمر فى الحياة اليومية للبيئة انغماراً كلياً فعشت بكل كيانى داخل عطفات الجيزة وحواريها فى سعادة غامرة بجموع الناس الذين ألقاهم واختلط بهم فى عقر دارهم ، ووجدت لنفسى عوضاً عما كنت أسميه التحرك السياسى التحرك السياسى والفكرى . . الإغراق الفنى فى قراءة البيئة وأغوارها . . ومؤداه دراسة حياة الناس وشخصياتهم كتتمة لما كنت أقرأه من قصص وروايات ومسرحيات . أراها بشخوصها ماثلة فى كل عطفة أو حارة أو زقاق أطرقه من عطفات وأزقة الجيزة والسيدة وعابدين والمدبح ثم الغورية والدرب الأحمر .

وانصرف شغفى إلى دراسة الناس بشكل جارف فكنت أنظر إلى الناس والشخصيات التى ألقاها فى واقع الحياة وكأنهم شخصيات روائية أو مسرحية وليسوا أناساً من لحم ودم أعاشرهم وأعيش معهم . أذكر أنى ظللت أتابع بواب عجوز فى المنزل الذى كنا نقطنه حتى بلغ الأمر أن كنت أشاركه فى طعامه الذى أشتريه له لكى أتعرف على شخصيته وكان هذا هو المرحوم عم فرج . الذى كتبت عنه القصة الرئيسية فى مجموعتى القصصية الأولى «حواديت عم فرج» فإذا انتابنى النفور والقلق من معاشرة الناس وجدتنى أهرب منهم سريعاً . . لا فى الكتب ، وإنما فى الطبيعة . . فكم من ليال أمضيتها على شاطىء النيل وحدى بجوار الماء أو وسط الحقول ومع طلوع القمر فى شارع الهرم قبل أن

تملأ جنباته كل العمائر القائمة وحقوله تمتد بين الربوتين .. ربوة المقطم وربوة الهرم إلى وادى الدلتا .

وفجأة اكتشفت تفتحاً غير مسبوق فى ملكاتى العاطفية والخيالية وكان تفتحاً مصحوباً بطلاقة وقدرة غير منكورة للتعبير عن كل ما أتخيل وأحس ، بل وعن كل ما أرى أيضاً ، فإذا أمسكت القلم لأكتب عن أى شىء أتخيله أو أراه أو أحسه استعصى على أن أتوقف حتى أصبح من العسير على إذا عدت إلى البيت أن أجلس مع أهلى أو أنفرد لقراءة أى كتاب ، وإنما كان همى دائماً ينحصر فى الكتابة ، ويتجدد بحيوية وانسياب لا يعقل ، وكأنه كان هناك فى داخلى بركان نائم يستيقظ ، أكتب وأرمى ، أملأ الكراسات بالقصص والروايات والشخصيات والانطباعات ، إلى جانب التمثيليات المتصلة للاذاعة ، وهى الشىء الوحيد الذى كان يبقى من حصيلة هذه الكتابة ، ذلك أننى لم يكن لى فى البيت مكتب أكتب عليه بل كانت جميع الغرف مشتركة بينى وبين أشقائى تضيع أوراق وكتبى أو تمزق وتختفى ، وكان من عادة أمى رحمها الله درءاً لغضبى وسخطى كلما وجدت كتاباً أو كراساً وعليه خطى أن ترمى به فى الصندرة حتى لا يضيع ، وجاء يوم صعدت فيه إلى الصندرة بحثاً عن قصة كتبتها ولم أجدها ، فإذا بى اكتشف عشرات الكتب ، وفى الحال أنزلها وأجمعها بغية الاحتفاظ بها ، ذلك أننا كنا نزمع الانتقال إلى شقة أوسع خاصة بعد زواج شقيقتى الصغرى ، فقد قررت نهائياً أن تكون لى فيها حجرة خاصة بمكتب خاص وبمكتبة تضم شتات كتبى المبعثرة فى كل مكان .

الغرفة الخاصة

وأخيراً انتقلنا إلى الشقة الجديدة وانفردت فيها بغرفة خاصة ، اشتريت لها مكتباً متواضعاً وبعض الانتيجيرات للكتب وكان أبهج مافى الموضوع احتفاظى بمفتاحها لنفسى بحيث لايدخلها أحد غيرى إلا بمعرفتى ، وكانت الشقة الجديدة فى منزل يتوسط شارع عام مزدحم من شوارع الجيزة ويكفى أن فيه سوق المدينة ولا تنقطع منه الحركة نهاراً أو ليلا . . فإذا خرجت إلى نافذتها أو على الأصح بلكونتها وتطلعت إلى البيوت المحيطة والشارع تفتح أمامى عالم بأسره عالم واسع لا تحده حيطان أو نوافذ أو أبواب . . ذلك أنى كنت كلما تطلعت إلى الخارج خيل إلى أنى قادر على النفاذ بعقلى وفنى وخيالى ومشاعرى .. عبر الحيطان فإذا أنا أعيش مع كافة السكان فى داخل حجرات منازلهم وحوانيتهم.

وهكذا بدأت فى كتابة مسرحيتى الأولى « المغاطيس » .

أما كيف كتبتها !! فهذا ما لا أدريه على وجه الدقة . ربما كان السبب جو الغرفة والحالة التى كنت أمر بها . حالة الانغمار فى حياة الناس والكتابة عنهم ، وربما كان ذلك بدافع من استكمال أو استغلال قدراتى الواضحة على الكتابة الإذاعية ، وربما كان بفعل قراءاتى أيامها وكانت أغلبها عن المسرح وفى المسرح . . على كل حال فإن الشيء الأكيد أنى كنت أكتبها بحماس وشغف وشبع ، وبقدرة فائقة وعجيبة لا فى رسم الشخصيات أو التمكن من الحوار بل فى النفاذ إلى حقائق اجتماعية تلقائية وبديهية ينطق به موضوعها نفسه وأحسب أن ذلك كله جاءنى بفضل الوعى الكلى بالواقع الاجتماعى الذى أعيشه ، وهو الوعى الذى اكتسبته من دراستى للاشتراكية وإيمانى بها ، ومعايشتى للناس معايشة لاصقة وشدة ملاحظتى لتصرفاتهم وكثرة تأملى لما يدور فى عقولهم وما يختلج فى مشاعرهم .

لماذا اخترت موضوع المغناطيس !! وكيف اخترته والساحة المكشوفة لباصرتى تفيض وتعج بالموضوعات ؟!! .

قلت أنى كنت أندفع لكتابة القصص القصيرة من واقع تفاعلى مع الشخصية التى ألقاها ، وبالفعل فقد اندفعت إلى كتابة المغناطيس أثر تفاعلى مع شخصيات أبطالها ، وكان لكل منهم وجود فعلى بين الناس الذين ألقاهم يومياً . . فالبقال الحاج أبو المال وأخيه ، وعطوه افندى والسنى . شخصيات تنطبق كل الانطباق على أصحابها وهم من سكان الشارع لكن الإضافة الخيالية من عندى أو ما تمثله الفكرة كان هو الدكتور غريب ، ولا مجال لتلخيص موضوع المسرحية وفكرتها ولكن الذى يهمنى بالفعل هو أسلوب العرض والمعالجة الدرامية ذاتها ، وهو أسلوب لما يأتى تلقائياً وإنما صدر عن قراءاتى المدعمة لموهبتى . . الاعتماد الأول والأخير فيه على الشخصيات وعلى ما تخلقه هذه الشخصيات نفسها لنفسها من قصة أو ما يمكن أن نسميه تركيبة درامية منظورة نامية الأحداث للتعبير عن فكرة كامنة أسخر خلالها كل طاقاتى فى الحوار وخلق الجو ورسم الشخصيات لمحاولة النطق بما أريد على مدار عملية الخلق الدرامى نفسه . . بدون أدنى مراعاة لأى قاعدة أو قانون فلا مقدمة ولا حبكة ولا انفراج ، وإنما تركيبة لا يربطها غير منطق الواقع الذى يمكن أن تنطق به أحداث ذات منطق درامى أى تبرير فنى يجملهـا من واقع تصرفات الأشخاص وتحريكهم لها أحداثاً قابلة للعرض على خشبة المسرح .

وقد يكون من العسير أن أحاول تفسير هذا الأسلوب الدرامى الذى قادنى إلى كتابة أول مسرحياتى قبيل الاستطراد فى عرض بقية المسرحيات الأخرى التى تلتها ، ولكنى أقتصر مؤقتاً على إثبات الحقيقة الوحيدة التى كانت تترسب راسخة فى فكرى وكيانى ، وهى أنى أكتب مسرحاً بكل ما فى

كلمة المسرح من معنى ، وأن ما أكتبه لا بد أن يظهر يوماً ويعرض على الناس لأنى مقتنع بل ومعجب به . . لكن متى يعرض وكيف يعرض فهذا ما لم أفكر فيه أبداً ، وإنما كان الشكل هى على مدار أعوام ١٩٥٠ وما بعدها كلما قابلت صديقاً أن أخبره بما كتبت وأطلعه عليه وأرغمه على الاستماع إلى بعضه وأحياناً كله ، ولم أحاول قطعاً أن أعرض المسرحية على أى فرقة وإنما اكتفيت بنقلها من صفحات الورق التى كتبت عليها إلى صفحات نوته من نوت الجامعة أودعتها مع جملة كتاباتى التى نشرت أو التى لم يقدر لها النشر ونسيتها تماماً ولأكثر من عامين كاملين ، وعدت إلى متابعة كتاباتى للاذاعة . ذلك أن كتابة مسرحية كان لا يزال شيئاً غير معروف لأبناء جيلنا ولم يحاوله أحد من الذين يكتبون معى أيامها فى الصحف والمجلات . .

صدمة الضياع

على أنه حدث شىء فكه وطريف إبان عام ١٩٥١ . . فقد اشتد الصراع السياسى وحمى وطيسه بين الأحزاب التقليدية وجماعات اليسار ، وكان لا بد من القيام بحملة صليبية أخرى لتصفية المنادين بالحرية والديمقراطية والاشتراكية على مختلف المستويات ، وأشيع أيامها أن الأمريكان يدفعون بالملك فاروق إلى القيام بهجمة دموية للقضاء على قوة هذه المعارضة التى بدأت تركز هجومها بوعى وفهم غير مسبوقين على حقيقة ونوعية هذا الزحف الأمريكى الجديد الذى بدأ يتسلل اقتصادياً وسياسياً وفى ظل حماية الاحتلال ليقضى على النفوذ الانجليزى ذاته بل وليأخذ مكانه نهائياً ، وكان واضحاً لكل ذى عينين بالفعل أن أجهزة الدولة والبوليسية منها على وجه الأخص أصبحت تأتمر بتوجيهات أمريكية صرفة ، ولم تكن شهرة المخابرات المركزية الأمريكية قد ذاعت ،

وأصبحت كما أصبحت بعد ذلك ، هذا الجهاز العالمى الذى يقيم الحكومات ويسقطها ، بل الذى يستولى على الدول بكاملها من داخلها ، ومع ذلك فقد كان الجو السياسى يشعر بذلك فعلا ، وهذه غريزة طبيعية من الغرائز الواعية لدى شعبنا المصرى فيما يمكن أن أسميه روح الانكشاف أو ناحية الوعى . .

المهم ، عدت ذات ليلة إلى المنزل فإذا أبى يجادلنى فى جدوى السياسة ويطالبنى بالابتعاد عن أى نشاط فى مضمارها ، ويكفينى ما أصبحت أحظى به فى جهودى الأدبية من نجاح مادى وفنى إذا كانت كتاباتى فى الصحف والإذاعة تلاقى التقدير ، تقديره هو على الأقل ، ثم راح يحدثنى عما سمعه على ألسنة الناس ومن أفواههم بالمقاهى . وهو اعتزام الملك شن حملة نهائية على الوفد والاشتراكيين ، وفى هدوء أنهى إلى أنه اضطر مع أشقائى خوفاً من أى هجوم بوليسى محتمل أو قبض كالمعتاد من جانب النيابة ، اضطر إلى فتح حجرتى وتصفية ما فيها من كتب وأوراق ، بعضها أحرقوه أو اعدموه ، والبعض الآخر أخفوه فوق سطح مجاور . .

كانت صدمة لم أحتملها أسرعت بعدها إلى الحجرة لأجد أنهم لم يتركوا فيها إلا الكتب العربية المعروفة ، وأتوا ببعض الكتب الدينية والمصحف المخطوط فى العشرين جزءاً ، وكان جدى قد كتبه بخط يده وأوقفه على القراءة وهو كل ما تبقى من مكتبة جدى البائدة ، أتوا بها لتضليل البوليس والنيابة فيما لو قاموا بتفتيش حجرتى أو تفتيش البيت كالعادة ، قبل إلقاء القبض على وأخذ ما لدى من كتب اشتراكية . ورحت أبحث وأنقب عن أوراق المسرحية والكشكول الذى نقلتها فيه ، ولكنى لم أجدها ، وظللت مستيقظاً حتى الصباح وأنا أرقب طلوع الشمس لأصعد سريعاً إلى حيث أخفوا بقية الأوراق ، ومنها نص المغناطيس ، بمسودته الأولى ، وفى الكشكول ، كانت فرحة غامرة

لا ننسى أن المسرحية قد أنقذت من براثن البوليس الواجفة ولم تلق نفس مصير بقية كتاباتى الأخرى .

وهكذا صمدت المغناطيس لأول الصدمات ، لأسارع بها بعد ذلك إلى زميل فى بنك التسليف ليكتبها فى عدة نسخ على الآلة الكاتبة وكان طبيعياً أن أخفيها بعد ذلك ، فأودعت أكثر من نسخة لدى أكثر من صديق عن إيمان جارف وثقة قوية وحرص بالغ بأنها عمل مسرحى متفوق لاقرين له ، ولاأدرى حقيقة ما إذا كان وراء ذلك الإيمان الجارف الصامد بهذه المسرحية ، لكنه مع ذلك كان إيماناً بلغ من شدة رسوخه أنه ظل يلازمنى مع كل مسرحية كتبتها فيما بعد ، وهو اننى أقدم أعمالا كبيرة مما كنت أحلم أبه وأنا أقرأ وأعجب بتشيكوف وأبسن وشو وغيرهم من عمالقة هذا الفن . .

أســر الـوظيفــة

وجاء عام ١٩٥٢ وأنا بعيد عن أى نشاط سياسى أو أدبى أو فنى ، صحيح انى لم أكن أنقطع عن القراءة واقتناء الكتب والحرص على ارتياد الندوات الأدبية ، كنت لا أزال أكتب التمثيليات الإذاعية ، لكن حياتى كما أذكرها فى تلك الفترة كان يغمرها إحساس بالضياع والفراغ ، فقد بدأت أنوء بالأعباء العائلية المتراكمة على كاهلى ، أنشد التسرية عن نفسى فى محاولات لهو وعبث ومجون فأرانى غير قادر إلا على صرف معظم ليالى مستغرقاً فى السهر غارقاً فى اللذائذ ولا أقلها الطعام الجيد والشراب الفاخر ، وليس لى من اهتمامات جادة غير متابعة الأحداث السياسية القائمة بوعى نفاذ حاد بدون محاولة الاشتراك فى أى نشاط بل لقد انتابنى فى تلك الفترة كابوس الوظيفة . إذ كيف أظل قابعاً فى العمل ببنك التسليف وهو عمل روتينى يفقدنى الكثير من حيويتى ويكاد يقضى على

شخصيتي وكياني . ورحت أسعى للبحث عن وظيفة أكثر احتراماً . وبالفعل سعيت حتى استطعت أن التحق بوظيفة باحث اجتماعى فى وزارة الشئون الاجتماعية . وكان ذلك قبل بداية ثورة يوليو بشهور قليلة . وتركت بنك التسليف بعد حصولى على مكافأة خدمة عن عشر سنوات . لا تزيد عن ٧٠ جنيها . ضاعت كلها تقريباً فى محاولة تحسين أحوال العائلة المالية المتدهورة .

ورغم ذلك فانى لم أكن أعيش بمنأى عن الحياة الثقافية أبداً . وإنما كنت كمن أفاق إلى نفسه من الانسياق وراء الاهتمامات الثقافية والسياسية فاذا هو أنكر على شبابه وكيانه كل حق فى الوجود . ولهذا أصبح الحصول على وظيفة محترمة هو شغلى الشاغل . على أننى حتى هذه اللحظة لم أكن أفكر إلا أن أعيش على مرتب شهرى منتظم ولا يهمنى إلا كيانى الأدبى والثقافى .

كان تغيراً مباغتاً فى النظرة . لكنه لم يؤثر على شغفى وتعلقى بمتابعة الأوضاع السياسية والحياة الثقافية التى أعيش فى صميمها . بدليل أننى أيامها كنت مع متابعة الكتابة الإذاعية أجمع قصصى القصيرة لمحاولة نشرها فى كتاب وهكذا جمعت أيامذاك مجموعتى القصصية الثانية التى نشرتها بعد ذلك بعنوان « فوانيس » . لكن قلبى كان إلى جانب المسرح والكتابة للمسرح . فمشت أسعى لاقناع كل من أعرفه بأهمية المسرح وقيمة المسرحية التى كتبتها . وتحولت إلى متابعة النشاط المسرحى القائم أيامذاك وكان يتركز فى محاولة إعادة بعث الفرقة القومية وخلق شعبة جديدة بها للدفعات الأولى التى بدأت تتخرج من معهد التمثيل . ومن بينهم نبيل الألفى والزرقانى وحمدى غيث وغيرهم .

ووقعت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ فبدأت بأحداثها وتطوراتها وكأنها مباغتة غير متوقعة . لكن الواقع أنها كانت فى صميم وعىّ الشخصى وترقبى . مباغتة منتظرة وغير مستبعدة . فأيامها كانت الأحداث فى مصر قد بلغت حداً يقضى بحتمية وجود تغير جذرى يدرأ عن المنطقة ماظل الأمريكان والرجعيات العربية الحاكمة تصرخ مولولة به وهو سرعة القضاء على ما كان يسمى أيامها . الخطر الشيوعى الداهم . وبالتالى القضاء على كل ما تبقى من بصيص التحركات الشعبية القائمة والتى كان يحمى وجودها وتطورها . الفكر التقدمى الجديد المتغلغل والضمانات الديمقراطية التى كانت لا تزال سارية . والتى مكنت الجماهير فى انتفاضتها إلى المناداة بسقوط الملك فى الشوارع والطرقات قبل قيام ثورة ٢٣ يوليو بشهور .

وأشهد أنى وقفت موقفاً متحفظاً من ثورة يوليو فى بدايتها . وحتى بعد خروج الملك فاروق من البلاد وإقرار الإصلاح الزراعى . فقد أخذتها على أنها نوعا من الانقلابات العسكرية التى بدأت الاستراتيجية الأمريكية تخطط له فى معظم المناطق خصوصاً بعد فشل مشروع مارشال واليقظات الشعبية التقدمية التى اجتاحت أغلب البلدان المستعمرة . وكنت من الوعى بحيث رحت أربط بين ما حدث عندنا فى مصر عام ١٩٥٢ وما وقع فى إيران فى ذلك الحين . يوم أقبلت حكومة مصـــدق على تأميم البترول فانتهى الأمر بسجنه ثم قتله واستشهاد فاطمى . كان هو موقفى من الثورة حين وقعت . اعتبرتها حركة أمريكية مخططة للتخلص من ضعف الملك فاروق ونظامه . وخلق نظام أكثر ثباتاً وقدرة وفى مصر بالذات لمناهضة الموجة الاشتراكية القوية التى أخذت تكتسح البلدان العربية . ولم أغير فكرتى هذه لفترة طويلة. بعد أربع سنوات

كاملة حين نهض عبد الناصر لتأميم القنال ووقع العدوان الثلاثي على بورسعيد ..

بعدها بدأت تتبلور فكرتي الجديدة عن ثورة ١٩٥٢ وهداني تفكيري وتحليلي بل هدتني المنجزات التي تمت على أنها أصبحت بما وقع من عزل الملك والقضاء على الإقطاع وتأميم الصناعات . . تمثل الامتداد الفعلي والتطبيقي لما كنا ننادي به في انتفاضـــة عام ١٩٤٦ كمثقفين ثوريين نسعى إلى الارتباط بالطبقات العمالية لدفع النضال الوطني على أسس الاشتراكية بغية القضاء على الإقطاع والرأسمالية وإنهاء الاحتلال وإقامة حكم ديمقراطي سليم يستند إلى القوى الشعبية .

لكن لعل السبب الذي يحدوني إلى ذكر ذلك يرجع إلى حقيقة محاولة إثبات أنني — رغم ابتعادي عن كل نشاط سياسي — قد أفدت كثيراً من مرحلة اشتغالي بالسياسة لأعيش بعقلية سياسية خالصة هي التي ظلت وستظل تقوم إنتاجي الدرامي للمسرح منذ بدأت كتابة المغاطيس إلى الآن وفيما يمكن أن أكتبه بعد الآن .

في مكاتب الوزراء

كنت أعمل قبل بداية ثورة يوليو ١٩٥٢ بشهرين أو أكثر باحثـــاً اجتماعياً في وزارة الشئون . . وجاء تعييني بمعرفة وزير الشئون الاجتماعية آنذاك في وزارة نجيب الهلالي وهو المرحوم راضي أبو سيف راضي بواسطة عمي الذي كان صديقه . . وكانت الواسطة ولا تزال إلى يومنا الحالي هي كل شيء في وطننا العزيز الغالي . وبعد أسبوع واحد من قيام الثورة وتولي وزارة علي ماهر . . عين الدكتور زهير جرانه وزيراً للشئون الاجتماعية . . ولسابق معرفتي له وحدبه علي، وصلتي المتصلة به .. ثم لثقته في ثقافتي ومتابعته لكتاباتي

والرجل قارىء ممتاز للأدب مثلما هو قانونى ضليع . . فقد انتدبنى فى مكتبه مسئولا عن الشئون الصحفية والفنية بمشورة من الصديق الكبير جميل الشوباشى شقيق الأستاذ مفيد الشوباشى والذى كان يرأس إدارة المستخدمين فى الوزارة . وكان أن استدعيت على عجل لإنشاء مكتب صحفى أعلامى ملحق بمكتب الوزير عهد إلى فيه بكافة المهام الخاصة بالأعلام ومن بينها الإشراف على نشاط وجهود المسرح القومى . . الذى كان تابعاً أيامذاك لوزارة الشئون . .

وهكذا أتيحت لى الفرصة للارتباط بالمسرح ارتباطاً رسمياً . فقد أحيلت على كافة الدوسيهات والملفات الخاصة بالفرقة القومية وما كان يجرى فيها . وبالفعل اندمجت فى حياة المسرح أو الفرقة القائمة . . بشعبتيها القديمة والحديثة اندماجاً على الورق . ورغم ذلك أتيحت لى فرصة التعرف على الجيل الجديد من ممثلى المسرح من خريجى معهد التمثيل . وبعد فترة اكتشفت أن المسرح يخضع بممثليه وفنانيه إلى تبعية وظيفية قاصمة . . بمعنى أن الطموح الفنى لا معنى له أمام الرغبة فى ضمان الحصول على وظيفة تدر دخلا ثابتاً . . فإذا أضفنا إلى ذلك تقيد العاملين بالمسرح بأوليات ساذجة عنه . . هى التى كانت تمثلها دراساتهم فى المعهد وهى دراسة منتظمة بالفعل ولكنها دراسة أقرب إلى المدرسيات العادية منها إلى الدراسات الطلقة الحرة . . دراسة لا تخرج عن مجرد التعرف على القواعد العادية النظرية العامة . . ثم اكتساب بعض المعارف عن ممارسة السابقين . . كل ذلك إلى جانب الروح الوظيفية السائدة على كيان المسرح . . زهدنى فيه فكنت أقبل على مشاهدة عروضه ساخراً منها . . وأغلبها كان لا يزيد عن المسرحيات المقتبسة والمعربة التى عاشت عليها الفرقة القومية منذ إنشائها عام ١٩٣٥ .

أشعرتنى خلطتى بخريجى معهد التمثيل الجدد بأن بينهم عناصر جديدة

يمكن أن تقدم المسرح شيئاً جديداً بالفعل لا سيما فى تلك الفترة التى خلا فيها المسرح من أى فرقة فيما عدا شتات فرقة الريحانى التى كانت تعيش على إعادة تقديم مسرحياته . وهى مسرحيات كان لا يمكن أن تعيش بدون أن يمثلها الريحانى نفسه كممثل قدير لا يتكرر له وجود . . بينما الخريجين الجدد لمعهد التمثيل . فرقة المسرح الحديث كما كانوا يسمونها غارقة فى منافسة تقليدية مع قدامى الفرقة القومية وتحتلان الأوبرا والأزبكية وتكرران تقديم مسرحيات كلاسيكية عقيمة مؤلفة أو مترجمة . ولا يكاد يراها إلا قلة وأغلبهم من موظفى الوزارة وعائلاتهم وبالدعوات المجانية . . كما هو الغالب حالياً على مسارح هيئة المسرح القائمة اليوم ونحن فى عام ١٩٧٤ . .

أمى

وفى تلك الفترة عام ١٩٥٣ كنت قد بدأت أتململ من وظيفتى فى مكاتب وزراء الشئون الاجتماعية المتلاحقين . . أتردد بين المحافظة على الوظيفة المحترمة كأساس حتمى لقوام حياتى وكيانى . . واحترافى الكتابة الأدبية وهو منطلق مواهبى وجل مبتغاى وأمل حياتى . أيامها كنت لا أزال أكتب التمثيليات للاذاعة . . وفى نفس الوقت أنشر قصصاً قصيرة فى روزاليوسف وموضوعات ودراسات أدبية فى مجلة التحرير . . ثم حدث أن أنشئت جريدة الجمهورية فانضممت إلى هيئة تحريرها .. كنت أقوم بنشاط وافر ضخم ولا أكاد أنقطع عن الكتابة . . لا رغبة فى الظهور ولا حرصاً على الكسب . . وإنما لتغطية قلق دفين بدأ يغمر كيانى وهو الرغبة فى الزواج والاستقرار . .

والشىء الغريب أننى كنت أحس بذلك فى أعماقى ولكنه إحساس سرعان ما تحول إلى محاولة المغالطة من جانبى تحت ستار المزاعم التقليدية بأننى

فنان والزواج قيد على أى فنان وبالتالى فلا يجب أن أسعى إليه حتى لا أكبل نفسى به .

والإنسان الوحيد الذى أحس بمحنتى الحقيقية فى تلك اللحظات كانت أمى رحمها الله..وأنا لم أذكر أمى حتى الآن فى كل ما كتبت لأن أمى كانت جزءاً منى . . كانت تسكون فى حياتى بعد وفاة أبى وتغطى بالفعل كل فراغ عاطفى فى حياتى . . ومن أجلها كنت على استعداد لأن أفعل أى شىء . . لأنها فعلت من أجلى كل شىء . فلولاها لما أتممت تعليمى الجامعى ولولاها ما كنت هذا الأخ الأكبر الذى يرعى أشقاءه بعد وفاة والده . . ولولاها ما كنت من البداية هذا الإنسان الخيالى غير العملى التلقائى شبه الفوضى . . الذى يحب الحياة كل الحب ويزهدها كل الزهد فى نفس الوقت . . كل صفاتى الباقية المترسبة هى التى ورثتها عن أمى . . والشىء الوحيد الذى يبعدنى عنها هو ما أكتب المذكرات من أجله . . وهو حياتى الثقافية التى لم تشاركنى فى شىء منها اللهم إلا مشاهدة مسرحياتى بعد عرضها . . والتقاط العديد من أقوالها وعباراتها فى معظم حوار بطلات هذه المسرحيات . . وأحياناً اكتشاف وجودها هى نفسها فى بعض جوانب تلك الشخصيات التى رسمتها . . خاصة الأخت أو الست سكينة فى مسرحيتى « الناس اللى فوق » فقد كانت من اللماحية والذكاء بحيث همست فى أذنى وهى تشاهدها . . « مش هيه دى أنا يا ابنى » ؟ .

وظلت كلما عرضت المسرحية على مدى ست سنوات تطالبنى بأن أصحبها لمشاهدتها . . لكن لعل الشىء الوحيـــد الذى كسبته من أمى غير حملى تسع شهور فى بطنها ثم ولادتى وتربيتى ورعايتى وحراسة مستقبلى وتعويضى عن كل حب افتقدته فى شبابى حتى بلغت مبلغ الرجال . . أنها أبت أن تموت

إلا بعد أن تستكمل لى ما افتقدته فى حياتها . . وهى الزوجة التى تتم معى رسالتها وتعوضنى ما فاتها هى أن تمدنى به وهو العشرة الثقافية . . وهكذا ظلت تسعى وتسعى حتى نجحت وبإصرار فى أن تهبنى زوجتى فكانت خير ما خلفته لى على مدى العمر .

زوجـــــــتى

الطريف الذى يمكن أن يذكر فيما بعد ذلك أن يكون أول وأهم شىء أعنى به فى أول تعرفى بزوجتى وبالذات فى باكورة خطوبتنا ولقاءاتنا أن أقرأ لها نص مسرحية « المغاطيس » ولم يدهشنى حماسها المسرحية بقدر ما أدهشنى أن أكتشف فى خطيبتى التى ستكون زوجتى هذا الشغف الكبير بالأدب والاهتمام بالفن بل ويتذوق المسرح على صورة لم ألمسها حتى بين ألصق معارفى وأصدقائى من الأدباء والفنانين . . وقد أرجعت ذلك بداهة إلى حرصها على إرضائى كخطيبة . . ولكن تلاحق الأيام وطول العشرة وضعت يدى على الجواب الصحيح فى مكونات شخصيتها . . فهى رغم تخصصها العلمى الدقيق كدكتورة وأستاذة فى علم وراثة الخلية فى النبات . . تعيش بأحاسيس ومشاعر الفنان ولها طاقة مميزة فى لمس أدق وأعمق ما فى طوايا العمل الأدبى من ضعف أو قوة . . وقد أفادتنى بهذه الميزة على مدار حياتى بعد ذلك . . فكانت هى الوحيدة التى تستطيع أن تقنعنى بما فى كتاباتى من هنات تستحق المراجعة وتستوجب إعادة النظر . . ولهذا درجت بعد ذلك على أن أقرأ لها كل ما أكتب وهى تنصت وتتأمل وتراجع وتدقق بحيث كادت تصبح فى بعض الأحيان أكثر حرصاً منى على ما أنجز من كتابات . .

لكن لعل أهم ما أسعدنى فى خطبتى لها ثم بعد ذلك زواجى منها . .

أنها تحتلى بنعمة التحرر العقلى وذات نظرة تقدمية واضحة تتمثل فى إيمانها الحقيقى بحرية المرأة ومساواتها بالرجل . . وهو إيمان أحياناً ما كان يفوق إيمانى ويظهر فى عديد من المواقف . وليس القصد طبعاً أن أستطرد فى تعداد مناقب خطيبتى التى أصبحت فيما بعد زوجتى وشريكة حياتى وصديقة عمرى . وإنما القصد أن أركز على الحقيقة الجديدة التى أشرقت فى حياتى بعد خطوتى الأولى فى كتابة أول مسرحياتى . . وهذه الحقيقة تتمثل فى وجود أديب على أعتاب إنتاجه الأدبى . . تساندة زوجة تفهم وتقــدر موقفه وتؤمن بدوره ورسالته وتتحمل من البداية أن تخوض معه مغامرة حياة جارفة لا بارقة فيها للاستقرار . .

وهكذا صارت حياتى طوال العشرين سنة التى عشناها معاً حتى الآن . . حياة صاخبة متقلبة لولا ثباتها ومثابرتها ورعايتها لتعثرت أكثر من مرة فى مهاويها التى تدفع إلى كل يأس وكل قنوط بينما هى تردد فى كل مأزق أو عثرة ألقاها . . ولا أقلها فقدان العمل أكثر من مرة . . كيف يمكن أن يكون للحياة طعم بدون مواجهة مثل هذه المصاعب . . وبذا أصبح ما بيننا من إيمان بمعاركة الحياة أقوى من العشرة وأقوى من الزواج وأقوى من الخلفة وأقوى من المال لأنه خلق لنا ركيزة مشتركة من الاستقرار الداخلى والثبات النفسى الذى يفوق كل علاقات السطح من مظاهر وارتباطات عادية . .

المغناطيس

والحق أن زوجتى أو خطيبتى فى ذلك الحين . . كانت أول من شجعنى على محاولة التقدم بمسرحية المغناطيس إلى المسرح . وكان ذلك عام ١٩٥٤ على

ما أذكر . . وكنت أيامها أشغـل وظيفة السكرتير الصحفي لوزير الشئون الاجتماعية . . وقد حدث وأنا أقوم بطبع المسرحية على الآلة الكاتبة أن لقيت الأستاذ المرحوم دريني خشبه . . وكان أيامها يشغل وظيفة مدير الفرقة القومية التابعة لوزارة الشئون . . وحدثته أن لدى مسرحية ألفتها بنفسى وأريد أن أقدمها للمسرح . . فلم يمانع الرجل . . وإن بدا لى من إجابته الفاترة ونظرته الساخرة . . أنه يستنكر على مثل هذا الطموح . . فلما راجعتها فى ذلك نصحتنى بأن أقدم له نسخة منها « إيه المانع » كما قالت . .

وترددت بعض الوقت حتى إذا لقيت الأستاذ دريني خشبه مصادفة بعد ذلك فى أحد أروقة الوزارة سألنى هو عن المسرحية التى كنت أنوى تقديمها إليه وفى الحال سارعت إلى اختطاف النص من أمام كاتب الآلة الكاتبة ولم يكن قد أتم نسخها بعد وقدمته إلى الأستـاذ دريني خشبه كما هو فى نوتة المحاضرات الجامعية بخط يدى وبالحبر الأزرق . .

وانصرم شهر وثان وثالث . . وأنا أتردد فى استجماع شجاعتى لسؤال الأستاذ دريني عنها . . كنت أحياناً ألقاه فأتحاشى مقابلته . . إلى أن جاء يوم وكنت قد أتممت نسخها من المسودة على الآلة الكاتبة . . وقدمت لخطيبتى التى لم تكن بعد قد أصبحت زوجتى نسخة منها فوجدت هى فى النص الكثير من الأخطاء المطبعية ولكنها مع ذلك أصرت على أن أسحب النسخة الخطية وأقدم النسخة المطبوعة للمسرح القومى . . وكان لقائى الأول مع الأستاذ دريني خشبه لسؤاله عن المسرحية لقاءاً خاطفاً . . جرى على سلم المسرح . . وفى يدى النسخة المطبوعة بادرته بالسؤال عن رأيه فى المسرحية . . فإذا هو لم يقرأ إلا الفصل الأول منها . . وحاولت أن أقدم له النسخة المطبوعة بدلا من الخطية . . ولكنه فضل متابعة قراءتها فى نوتة المحاضرات ووعدنى خيراً .

بعد ذلك بأسابيع انتهزت فرصة وجودى بالمسرح أشاهد بروفة إحدى المسرحيات وكنت قد بدأت أهيم بحضور البروفات المسرحية . . وعلمت بوجوده فى مكتبه فأسرعت إليه . . وكان الرجل هذه المرة أقل تجهماً لدرجة أنه طلب لى قهوة . . وانصرفت فترة قبل أن يفاتحنى هو نفسه عن المسرحية . . قال وهو يحاول الابتسام ما معناه . . أن المسرحية غير مسبوكة ولا يمكن أبداً أن تصلح للمسرح القومى ثم أننى لا زلت شاباً صغيراً ويجب أن أبدأ السلم من بدايته لأن تقديم مسرحية للفرقة القومية يعتبر قفزة كبيرة من جانبى . . وهذا الموقف من الأستاذ درينى خشبه لم يدهشنى وكان الأثر الوحيد الذى تركه على نفسى غضبة خفيفة داريتها بمطالبتى له بالنص الخطى . . فاستمهلنى أسبوعاً لأنه لم يقرأ الفصل الثالث بعد . . وكان موقفاً محيراً فهو لديه فكرة مسبقة وواضحة لرفض النص ومع ذلك يستبقيه لإتمام قراءته ! !

وخرجت من عنده وأنا ساخط ولم أحاول التفكير فى المسرحية بعد ذلك . . إلى أن جاء يوم وجدتنى أندفع ذات صباح وأنا فى شدة الغضب والغيظ . . أقتحم مكتبه وأصر على مطالبته بالنص وأننى قد اقتنعت بأنه لا يصلح فعلا للفرقة القومية . . وابتسم الرجل فى هدوء وأرسل فى طلب النص من غرفة أخرى ثم راح يحاول التخفيف عنى بما معناه أن الكتابة للمسرح ليست بالشىء الهين أو البسيط . . وأنها لا تحتاج إلى الموهبة وحدها وإنما لا بد من الدراسة لأن للمسرح قوانينه وشرائطه على خلاف فنون المواهب الأخرى . . ودهش الرجل حين أجبته بأننى خريج كلية الآداب قسم اللغة الانجليزية وعلى معرفة لا بأس بها بفن الدراما فى حدود دراستى لها . . وازدادت دهشته حين صارحته بأننى قرأت أغلب الكتب التى يترجمها عن المسرح فضلا عن ترجمته المسلسلة للالياذة والأديسة فى مجلة الرساله . وإن الدراسة فى المسرح أساسية ولكنها لا تغنى عن الموهبة . وهكذا طال بيننا النقاش والرجل يتابع منطقى وهو غير

مصدق . . ذلك أننى كنت أجادله من واقع بعض ما ترجمه من الـكتب عن الدراما . . وبالذات الرأى فى شكسبير وأنه كتب المسرح بغير دراسة منتظمة أو مسبقة . . وطبيعى أنه يجد تعليلا أقوى لذلك وهو أن شكسبير كان ممثلا يعيش المسرح ويشتغل به . . أما أنا فموظف .

ولم يطل نقاشنا لوصول النص الذى جئت أطلبه وأخذ هو النص فى يده ثم نظر إلى نظرة اعتذار وهو يقول « على كل حال يا ابنى مسرحيتك فيها شىء . . فيها حوار جيد على الأقل ولـكنها ليست فى مستوى مسرحيات الفرقة القومية . . ونصحنى بأن أكتب مسرحية أخرى على شرط أن أخذ فيها وقتاً أطول مما أخذته فى كتابة المغناطيس وأن أراجعها مرات قبل تقديمها لأى فرقة وأبدى إلى جانب أسفه ـ اعتزازه بما لمسه فى حديثى من معرفة بالمسرح وأننى متطلع مثقف ويجب أن أداوم على ذلك . .

وأصدقكم القول أننى خرجت من عنده غير نادم وغير يائس أو حزين بل زادنى رفضه للمسرحية إصراراً على الثقة فى نفسى وأننى كتبت شيئاً له قيمته ولا يجب أن أفرط فيه . . وهذا الإيمان كان يلازمنى من اليوم الذى انتهيت فيه من كتابة المغناطيس ولم يهتز أمام أى نـكران أو رفض لها . . وهو الذى جعلنى أصمد بعد ذلك لأكثر من عامين أمام رفض المسرح الحر لتمثيلها . . لـكن الشىء الطريف الذى يجب أن أذكره هنا . . ماوقع بعد ذلك بينى وبين المرحوم الأستاذ دربنى خشبه حين جاء يشاهد المغناطس وهى تعرض فى حفلاتها الأولى بدار الأوبرا وبواسطة المسرح الحر . . فقد كان هو الذى سعى إلى لقائى وواجهنى مواجهة الوالد الذى أحس بأنه كان قاسياً فى معاملته لولده . وقد بدأ رحمه الله بمراوغة قصيرة سائلا إذا كان هذا فعلا هو النص الذى قدمته إليه فلما أجبته بأنه نفس النص . . أبدى دهشته ثم سرعان ما اعتذر بضعف ذاكرته

وأنه بالفعل حين رفضه وسلمه لى بناءاً على طلبى وإلحاحى طبعاً . . لم يكن قد قرأ إلا الفصل الأول منه فقط . . وكرد لاعتبارى دعانى إلى كوب من العصير على بوفيه الأوبرا . . وهو يعدنى إذا ما كتبت مسرحية أخرى . . أن يكون أول من يدافع عنها ويساعدنى على تمثيلها وعرضها . .

المسـرح الحـر

لم يكن عام ١٩٥٤ قد انصرم وكانت المغاطيس لا تزال تحظى بكل اهتمام رغم عديد من التمثيليات التى أكتبها للاذاعة والقصص التى أنشرها فى الصحف . . ولم أكن كما قلت قد انتابنى أقل يأس من رفض الأستاذ دريني خشبه لها . . وكان لدى منها أكثر من نسخة مطبوعة على الآلة الكاتبة . . كنت أوزعها على الأصدقاء ليقرأوها ثم أستعيدها منهم . . وذات مرة كنت فى الإذاعة . . لقيت على الغندور يمثل أحد الأدوار فى تمثيلية من تمثيلياتى . . وعلى الغندور عضو فى المسرح الحر . . وكان هو ومجموعة المسرح يمثلون الصف الثانى من خريجى معهد التمثيل الذين لم تتح لهم فرصة الإلتحاق والعمل بالفرقة الحكومية كسابقيهم . . وجرى الحديث بينى وبينه وبين الصديق عباس صالح عن المغاطيس التى كان قد أتم قراءتها فإذا به يتفق مع على الغندور أن نزور الفرقة فى مقرها . . وأقدم لهم النص . . كنت أعرف على الغندور من قبل ذلك وهو لا يزال طالباً فى معهد التمثيل وجاءت معرفتى به نتيجة لقراءته لبعض مقالات عن أبسن وتشيكوف فى مجلة الأديب المصرى .

وذات مساء وكنت أيامها لا أفترق عن لقاء عباس صالح توجهنا معاً بالمغاطيس إلى مقر المسرح الحر فى شارع شريف . . كانوا أيامها يجرون على

مسرحية إسمهـــا — إن لم تخنى الذاكرة — « كرباج أفنديتا » من تأليف كمال هاشم المحامى . . وبعدون العدة لتقديم مسرحية أخرى . . وبعد انتهاء البروفة جلسنا نقرأ المسرحية بحضور كمال هاشم ومحمد على ماهر وغيرهم من أعضاء لجنة قراءة الفرقة . . وطالت جلستنا ونحن لا نزال فى الفصل الأول ففضلوا أن أتركها لهم لقراءتها . . ثم يقدموا هم تقريرهم عنها وأناقشها معهم وليكن ذلك بعد أسبوعين لا أكثر . .

وبعد أسبوع توجهت فى صحبة عباس صالح إلى مقر الفرقة بناءاً على دعوة منهم والتقينا بمعظم الأعضاء لمناقشة رأيهم أو تقاريرهم عنها . . وكان أول اعتراض أثير أن المسرحية لا يمكن اعتبارها مسرحية لأنه ليس فيها دراما . . وكان مقصدهم من هذه الدراما — كما كشفت عن ذلك المناقشات — أن ليس فيها مقدمة ثم حبكة ثم تأزم ثم عقدة ثم انفراج . . وهو الشىء الذى درسه معظمهم فى معهد التمثيل . . ثم إلى جانب ذلك فإن المسرحية تحتاج بعض التعديلات . . واستبدال شخصيات بأخرى وحذف شخصيـــات وتعديل صفحات كاملة من المشاهد وإلغاء بعض الحوار وكان معنى ذلك إعادة كتابة المسرحية من جديد . . وسألونى رأيى فأجاب عباس صالح نيابة عنى وحاول الدفاع عن المسرحية كما هى . . ولكنى لم أطق فأخذت النص فى يدى وقمت وحاولوا إجلاسى دون جدوى وإنما أجبتهم بأن المسرحية لن تمثل إطلاقاً لأن التعديلات التى يطلبونها لو صح وقبلتها فستنتج عنها مسرحية جديدة غير مسرحيتى المقدمة لهم . . وليس هناك ما يجبرنى على ذلك . وفى ليلتها بالذات كان أول لقاء لى مع توفيق الدقن . . كنت قد عرفته قبل ذلك من مشاهدتى له يقوم بدور ناجح فى مسرحية سابقة لهم . ولكنى لم أكن قد تحدثت معه . . وحاول توفيق أن يتدخل متحمساً للنص ولكنه لم يكن قد قرأه . . وإنما كان ما سمعه فى ردودى عليهم ما أقنعه بأن كلامى كما أوضح لى بعد

ذلك يدل على دراية واسعة بالمسرح . . وموضوع المسرحية نفسه جديد وغير تقليدى . .

وأخيرا أخرجت المغناطيس

وانصرم عام ١٩٥٤ وعادت المغناطيس لتقبع من جديد فى درج مكتبى يلفنى إحساس طاغ بأن المسرحية لا بد أن تظهر على المسرح مهما طال الزمن . كان هذا هو إيمانى الراسخ من اليوم الأول لكتابتها . . حتى لقد عجزت عن كتابة مسرحية أخرى بعدها فى انتظار هذا اليوم المتوقع لتمثيلها . . رغم مرور أربع سنوات كاملة على كتابتها . . وهذا طبع أو داء وبيل ظل يلازمنى طوال السنين . . فإننى إذا كتبت مسرحية ولم تعرض أو تأخر عرضها . . لا أحاول أبداً أن أكتب غيرها .

بعدها بشهور عديدة وعلى دخول صيف عام ١٩٥٥ تلقيت مكالمة تليفونية من الأخ (الدكتور حالياً) إبراهيم سكر وكان من أعضاء المسرح الحر وقد تحمس للمسرحية أثناء قراءتها . . كان يطلب إلى أن يزورنى فى بيتى ليحاول إقناعى لا بتعديل المغناطيس . . ولكن لمناقشتى فيها . . ورحبت طبعاً بزيارته ولكن بعد أن أكدت له أننى لن أغير فى المسرحية سطراً واحداً . .

وزارنى إبراهيم سكر وجلسنا نناقش النص على أساس أنه معجب بموضوعه ويريد أن يخرجه بنفسه . ودار نقاشنا حول نقطة واحدة أن المسرحية من أربعة فصول والمعتاد أن تقدم الفرقة بل المسرح عندنا عموماً مسرحيات من ثلاثة فصول فقط لأن الجمهور لم يتعود إلا على استراحتين ولا يحتمل ثلاثة استراحات بين الفصول . . . وكان إبراهيم سكر لبقاً فى مناقشته يحاول

ما أمكن تحاشى ذكر إجراء أى تعديل . فيما عدا لو أمكن اختصار الفصلين الثانى والثالث فى فصل واحد . ويا حبذا وهى كلمة لا أنساها له . . إن أمكن زيادة عدد الزبائن الذين سيترددون على عيادة المغاطيس (الدكتور غريب) لأن فى ذهنه أن يختار توفيق الدقن للقيام بدور الدكتور وعبد المنعم مدبولى للقيام بدور عطوه ، وكلاهما من أحسن ممثلى الفرقة .

كنت قد شاهدت للفرقة مسرحية « مراتى بنت جن » وهى أوبريت غنائى وزاد إعجابى بالدقن وتأثرت كثيراً بأداء مدبولى . ولهذا لم أمانع فى إعادة النظر فى اقتراحات إبراهيم سكر ووعدته أن نلتقى بعد أسبوعين . . فتركنى على أساس أن أجرى هذا الاختصار إذا اقتنعت بدمج الفصلين الثانى والثالث فى فصل واحد . . ثم نقرأ المسرحية معاً لكى يقدمها للفرقة جاهزة للعرض مباشرة فى بور سعيد . . إذ أن الفرقة تعد العدة لرحلة هناك بالاتفاق مع بلدية المدينة كما هى عادتهم كل عام . . فإذا نجحت المسرحية هناك قامت الفرقة بتقديمها كمسرحية الافتتاح لموسمها الشتوى . . وهو واثق من نجاحها ومقتنع بها وبما فيها من عناصر درامية أبرزها الصراع . . الخ . .

وفى البداية لم أقتنع اقتناعاً شافياً بآراء الأخ سكر رغم إخلاصه الواضح . ولكنى بعدها بأيام وجدتنى أراجع قراءة النص بتدقيق وحرص . . اكتشفت أن المسرحية فعلا طويلة . وفيها تشعبات واستطرادات لأنها تتضمن أكثر من موضوع . . لا سيما فى الفصلين الثانى والثالث . . ولا أدرى إذا كان هذا التبدل فى نظرتى يرجع إلى مناقشتى مع إبراهيم سكر أو نتيجة مراجعتى المتأنية للنص أو من فراغى ورغبتى فى الكتابة المسرحية التى انقطعت عنها بمجرد الانتهاء من نص المغاطيس ومنذ أكثر من أربع سنوات . .

والذى حدث أنني أحسست برغبة في الكتابة جارفة . . فلما بدأت

بالفصل الأول لم أستطع أن أغير فيه حرفاً . . فتلوته بالفصل الثانى . . كان من الصعب على أن أغير شيئاً . . ولكنى بمتابعة قراءة الفصل نفسه شعرت بوجود إمكانيات ضخمة مع ختامه لبعض مشاهد لقاء الدكتور غريب مع مرضاه من أبناء الحى . وبالفعل وجدتنى أندفع لكتابة أكثر من مشهد ضاحك لعل أبرزها كان المشهد الذى أدخلت فيه سائق العربة الكارو على الدكتور ليكشف له سبب اختفاء نقوده وهو يعبر تلال زبنهم فلم يكن المشهد أكثر من نكتة سمعتها أيامها على لسان جرسون فى قهوة عبد الله بالجيزة فاحتلها إلى مشهد له رسمته وتركيبته الدرامية المتسقة مع سياق النص ومبناه ومعناه أيضاً

المؤلف وتعديل النص

وهذه التجربة تعتبر فى الواقع من أهم التجارب التى يجب أن يمر بها الكاتب المسرحى . فالنص المكتوب طالما أنه سيقدم للعرض لا بد وأن يخضع لدواعى الإخراج . . وهى دواع لا تمليها رغبات المخرجين وإنما قدرة الكاتب نفسه ومعرفته وإحساسه بالجمهور الذى يخاطبه . . فأن يقوم الكاتب بإدخال بعض التعديلات الجزئية التفصيلية على نصه المكتوب سواء بالحزف أو بإضافة جزء من عملية الكتابة نفسها وبالذات الكتابة المسرحية . . بشرط أن يقوم هو بها نفسه وعن اقتناع . . أما أن تتحول عملية التعديل أو التبديل إلى ما يجعل المخرج هو الأساس أو ما سمى بعد ذلك بسنوات عندنا . . أن المخرج هو خالق العرض أو صاحب العرض وبالتالى فمن حقه أن يتصرف فى النص حتى بدون معرفة المؤلف مادام هو المسئول النهائى الأخير عن عرض النص المكتوب وتقديمه ممثلا . . فهذا افتراء . . لأن الأساس فى المسرح على عكس ما هو فى

لقد وعيت ذلك من البداية وأذكر أنني هوجمت بعدها من جانب بعض النقاد لقبولي إجراء تعديلات في النصوص التي أكتبها ، وكان ردي دائماً أن هذا أصل من أصول المسرح كفن جماعي لا يملكه المؤلف وحده ولا الممثل وحده ولا المخرج وحده .. بل هو نص يدخل في تأليفه الجمهور المشاهد نفسه .. فعل ذلك شكسبير وفعل ذلك موليير بحكم كونهما أصحاب الفرق التي تقوم بالتمثيل إلى جانب أن كلاهما كان ممثلا .. كانا يجريان التعديلات الدائبة على نصوصهما بالحذف أو بالإضافة لدواعي العرض ومتطلباته .. ولكنهما كانا يجريان ذلك من تلقاء نفسهما بحكم ممارسة التمثيل وليس خضوعاً لرغبات المخرج إذ لم يكن أيامها أي مخرج . وبعد وفاتهما وظهور المخرج كأحد العناصر الرئيسية في تقديم النص لم يجرؤ أي مخرج كائناً من كان أن يضع قلمه بكلمة واحدة فيما خلفاه من نصوص .

والقاعدة المشروع اتباعها أن المؤلف طالما هو حي وموجود أثناء عرض نصه المكتوب فهو وحده الذي يملك الحق في إجراء أي تعديل عليه وكل تعديل فيه حتى ولو كان كلمة واحدة أو سطراً واحداً لا غير . . وهذه الحتمية تعتبر من لوازم عرض النص المكتوب وقد واجهها معظم المؤلفين المسرحيين المحدثين . . كل بطريقته الخاصة . . ولنأخذ مثالا لذلك شين أوكيزي الأيرلندي فقد تعود أن يطبع النص الذي كتبه وفي مقابله على الصفحة المواجهة التعديلات التي أجراها عليه لتمثيله . . ولم يكن هدفه من وراء ذلك تبرئة نفسه من نقمة أو مغبة التعديل وإنما لإثبات أن المسرح فن حي وأن النص المكتوب لا يكتسب قداسته إلا من التمثيل . . ومن صالح المؤلف أن يكون نصه صالحاً للتمثيل مثلما هو قابل للقراءة . . طالما أنه وحده الذي يفعل ذلك وبمحض إرادته وقناعته .. ولهذا فإن أوكيزي كان يعنون نصوصه دائماً بأنها نصوص تمثيلية ويطبعها

فى مجموعاته جنباً إلى جنب مع أصولها المكتوبة حتى وإن لم يتعد تعديلها عدة صفحات وأحياناً عدة سطور .

ثم هناك مثل آخر يضربه لنا الكاتب العالمى الأمريكى تينيسى وليمز . . فقد تعود أن يعهد إلى المخرج إيليا كازان بمسرحياته وكثيراً ما اختلفا على فصول كاملة منها وكان كازان يعارضه فى بعضها . . مثلما حدث فى مسرحيته « قطة على سطح من الصفيح الساخن » فإن كازان رفض الإبقاء على الفصل الثالث كما كتبه وليمز وطالبه بتغييره . . فما كان من المؤلف إلا أن كتب فصلا ثالثاً جديداً لدواعى العرض محققاً فيه نظرة المخرج بما لا يخل بفكرته الأصلية ومعالجته الكلية الدرامية لها . . ولكنه مع ذلك حين شرع فى نشر المسرحية أثبت فى طبعتها النص المكتوب وفى نفس الطبعة الفصل المعدل الذى قدمت به المسرحية على خشبة المسرح . المهم أن يقتنع المؤلف بمتطلبات الإخراج وأن يقوم هو نفسه بكتابة التعديل المطلوب . . فاذا مات المؤلف أو اختفى من الوجود ولم يبق منه إلا نصه المكتوب كان حتما لزاما على المخرج الذى يقدم على عرض مسرحياته أن يلتزم بل أن يخضع لكل حرف خلفه له المؤلف . لأن النص فى هذه الحالة يكون قد انتقل إلى ذمة التاريخ ولم يعد قابلا لأى مساس به بعيداً عن وجود وإقرار وموافقة كاتبه . . إذ يتحول النص فى هذه الحالة إلى تراث مسرحى . . أى تعبير فنى وموضوعى عن فكر مؤلفه الذى أبدع سطوره المكتوبة الباقية . .

نزوات المخرجين

هذه الحقيقة كان لابد من الإفاضة فى تأكيد ضرورتها وحتميتها بالنظر إلى أهميتها وقيمتها . . خصوصاً فى مسرح كمسرحنا لم يعرف التأليف الخالص

المتصل البقاء الذى يبدأ من تحقق العرض لينتهى إلى صفحات الكتاب وليس العكس . وهذه العقبة واجهتنى وظلت ولاتزال تواجهنى حتى الآن رغم مرور عشرين سنة على الكتابة للمسرح . . وفى تقديرى أنها كانت سبباً من الأسباب الرئيسية لانهيار الحركة المسرحية الماثل حالياً أو على الأقل انتقالها من ثقلها الفعلى كحركة أدبية فنية قوامها النص المكتوب المؤلف إلى حركة عروض مسرحية تعتمد على ما يمكن أن نسميه نزوات المخرجين وبالتالى حركة تهدر فيها الرؤية الاجتماعية والقيمة الفكرية للمسرح تحت ستار أن المخرج خالق العرض . . بغض النظر عن مؤلفه .

طاقة الفرقة

ونعود إلى بداية التجربة فى المغاطيس فما أن فرغت من اختصارها إلى ثلاثة فصول وإدخال بعض التعديلات على الفصلين الثانى والثالث بعد إدماجهما حتى وجدتنى متلهفاً على لقاء المخرج . . فلما اتصل بى سارعت إليه بالنص فقرأناه معاً . . وهنا برزت مشكلة جديدة . . هى أيضاً من القضايا الهامة المرتبطة بالتأليف المسرحى وطبيعة المسرح ذاته كفن يقوم على العرض التمثيلى الحى . وهذه القضية لا تتعلق بالجمهور ولا بالعرض الذى سيقدم له . . ولكنها تتعلق بنوعية الفرقة التى ستقوم بتمثيل النص المكتوب . . فقد اكتشفنا ونحن نقرأ النص فى صورته المركزة إلى ثلاثة فصول . . اختفاء أكثر من شخصية وبالتالى حرمان ما يزيد عن ثلاث أو أربع ممثلين من ممثلى الفرقة عن القيام بأدوار فى المسرحية .

ولأن الفرقة كانت فرقة هواه تتساوى فيها حقوق الأعضاء وقد كونوها

لإشباع هوايتهم التمثيلية أصلا ، فقد كان لا بد من إشراكهم جميعاً فى التمثيلية وهذا الوضع أمكن للفرقة تلافيه فى رواياتها الأخرى . . لأنها كانت كثيرة ووافرة الشخصيات . . وكانت الفرقة تتصرف فى النص الذى تمثله بغض النظر عن بل بموافقة كاملة من المؤلفين . . أما هذه المرة فإنهم يواجهون مؤلفاً ظل سنوات محتفظاً بنصه دون أدنى محاولة لقبول تغيير كلمة واحدة فيه . لكن الأخ سكر كان قد أخذ العملية من البداية على مسئوليته الخاصة ولهذا جنبنى كل احتكاك منتظر . . وقام بالتحضير لإخراج النص وحل مشاكله من توزيع الأدوار وغيره مع الفرقة ذاتها بدون إشراكى فى شىء إلا فى أخذ رأيى لتعديل كلمة أو حذف عبارة أو تركيز موقف من مشهد الخ . . وكنت أقدم على ذلك بكل تقبل وبغير نفور . . ولهذا لم أتأثر كثيراً بنوعية الفرقة وأفرادها .

ولكنى خرجت من التجربة بحتمية أو ضرورة مراعاة المؤلف لطاقة الفرقة التى تمثل له مسرحيته .. وبموازنة إمكانياتها البشرية .. أعنى مقدرة ومواهب وطاقة ممثليها على أداء نصه الذى يكتبه . . وتلك كما قلت إحدى قضايا التأليف البارزة ولعلها من أهم القضايا بالنسبة لمسرحنا الذى قام من بدايته على أساس الفرق التى يملكها ويديرها الممثل الواحد الكبير . . فقد عاشت هذه الفرق رمسيس والريحانى والكسار وغيرها من قبلها وبعدها . على رسم وتفصيل أدوار الشخصيات المسرحية على ممثلى الفرقة . . ولم تكن هناك صعوبة أو عقبة للوقوف فى وجه مثل هذه المشكلة . ومن ناحية لتحكم الممثل الكبير الواحد صاحب الفرقة وبطلها .. تحكمه فى بقية الممثلين .. ومن الناحية الأخرى . لأن هذه الفرق لم تكن تعتمد على التأليف وإنما قام تراثها كله على التعريب والاقتباس بدون محاسبة أو رقابة أو بدون وجود للمؤلف خالق الشخصيات ذاتها . .

أما بالنسبة لى فقد كانت المشكلة صعبة والتجربة قاسية سيما وأنا أتقدم لكتابة المسرح بعد اكتشاف موهبتى فيه وأيضاً بعد رسوخ نظرتى وتبلور فكرى وبالتالى نضج المضمون الذى أقدمه . . والذى يخضع فيه ما أكتبه للمسرح لا للشخصيات التى تؤدى الأدوار . . ولكن لما يمكن أن يكون لهذه الأدوار بشخصياتها المرسومة بمعرفتى من قيمة أو تأثير على المعالجة الدرامية الموضوعية للنص وإبراز وتحقيق فكرته الرئيسية . . ولا جدال أننى أفدت كثيراً من مواجهة هذه الصعوبة . . صعوبة خلق الشخصيات المسرحية بما يتناسب مع طاقة ومقدرة من سيقومون بأدائها على المسرح من أفراد الفرقة التى يكتب لها النص .

بعض مشاكل التأليف

وأفضل قبل أى متابعة أو استطراد أن ألخص هنا المشاكل التى تواجه المؤلف المسرحى من بداية ارتباطه بالمسرح وتكوين عناصر رئيسية وأساسية فى عملية التأليف ذاتها . .

أولها بداهة وهو ما يكون الأساس الجوهرى فى مقدرة المؤلف وإصالة وعمق موهبته المسرحية . . وإحساسه وهو يكتب المسرحية . . بالجمهور الذى سيشاهدها . . . لأن مخاطبة الجمهور من خلال كلمات الحوار هى الجوهر الحقيقى للتجاوب الخلاق الحى بشرط أن تدعمه الموهبة الدرامية التى تحقق له القدرة على خلق المشاهد ورسم الشخصيات وبالتالى تهيئة الجو الذى تنطق به الكلمة المعبرة أو يدفع إلى النطق بها فى مكانها المناسب والذى يجعلها هى الكلمة الوحيدة المشبعة بالتعبير والتى يستحيل استبدالها بأى كلمة أخرى غيرها مهما كانت قريبة منها فى معناها أو حتى كانت مطابقة وبنفس معناها . . وتلك

كانت الموهبة التى اكتشفتها فى نفسى منذ بداية المغاطيس مكتوبة على الورق ثم مؤداه على خشبـــــة المسرح . . وقد ظللت أتابعها وأرعاها وأنميها بعد اكتشافها . . وهى الموهبة التى جعلتنى أو أكسبتنى الثقة التى لا تتزعزع فى قيمة المغاطيس بحيث كان من المستحيل أن أسلم بأنها ليست مسرحية كما قيل لى . . لأنها خالية من الرسمة الدرامية التقليدية القائمة على المقدمة والعقدة والتأزم ثم الانفراج الخ . . من المواصفات المقررة دراسياً .

الإحساس بجمهور المشاهدين فى الصالة إذن . . هو أساس الكلمة المكتوبة على الورق كنص مسرحى . والمؤلف الذى لا يرى الجمهور عبر كلماته وهو يكتبها . . لا يمكن أن يعوض هــذه الموهبة بموهبة بديلة أخرى . . أما العنصر الثانى فهو كما أسلفت وأفضت . . . القدرة على تقبل إجراء التعديل أو التبديل أو التغيير الذى تحتاجه ضرورات الإخراج ما دام لا يؤثر على الفكرة الأساسية والمعالجة الكلية الشاملة للنص المكتوب . وطالما أنه يجرى ويتم بمعرفة صاحب النص وبنفس قلمه وعن اقتناع نهائى كامل وفى نفس الوقت الاحتفاظ بالأصل غير المعدل كاملا غير منقوص . . بحيث يرجع إليه فى النهاية كأساس . . وهذا ما دفعنى ولا يزال يدفعنى إلى الحرص على المبادرة بطبع مسرحياتى بنصها الأول أى المكتوب غير المعدل وذلك قبل القيام بإخراجها وعرضها على الجمهور بحيث تثبت قيمتها كتراث غير قابل للتعديل فى حالة عدم وجودى . .

ويبقى العنصر الثالث . . وقد فصلته من قبل أيضاً وهو عنصر مراعاة نوعية الفرقة التى ستقوم بتقديم النص ممثلا على خشبة المسرح . . بما فى ذلك مقدرتها وطاقة ممثليها الخ . . وبما لا يجعل المؤلف صاحب النص فى موقف المجبر على تفصيل الأدوار أو إخضاع الشخصيات بأى حال . . لظروف العرض

المسرحى والفرقة التى ستقدمه .. ذلك أن المسرح فن تجاوب حى قوامه إلى جانب الكلمة المكتوبة . . الممثل الذى يحيلها إلى كلمة مجسمة حية . . والعبرة فى نهاية الأمر لتحقيق هذا العنصر وسابقه . . أى عنصرى الموافقة على التعديل ثم عنصر مطابقة أو قابلية الشخصيات للأداء بما يتناسب مع طاقة الفرقة وممثليها . . مرجعه أصلا وجوهراً إلى مقدرة المؤلف نفسه وتمكنه من الإحساس بجمهوره . . . فعلى مدى ثقة المؤلف بنفاذ كلمته إلى أبعد الأغوار فى حياة مشاهديه ، على مدى ما يكون استعداده لتقبل تغييرها أو تعديلها سواء كانت فى تكوين المشاهد أو فى رسم الشخصية .

العرض الإقليمى

وزع إبراهيم سكر شخصيات المغناطيس على أفراد المسرح الحر فلم يطالبنى بأى تعديل فى رسمى لأدوارهم وكان ذلك بسبب معرفته لهم ولطاقاتهم كزملاء ثم لإدراكه أو خشيته أننى لن أقبل أى تعديل أو تغيير أكثر مما فعلت وإلا عدت لسحب النص . .

وحين عدنا إلى قراءة النص لنبدأ إخراجه لفت نظرى وجود توفيق الدقن على رأس مجموعة الممثلين (الكاست) وقد عهد إليه بدور الدكتور غريب (المغناطيس) . . . كنت كما قلت قد شاهدت الدقن قبل ذلك فى أكثر من مسرحية قدمتها الفرقة . . وكان قد لعب لى عدة أدوار فى تمثيلياتى الإذاعية . . وكان بروز موهبته فى المجالين أوضح من أن يفوت إعجابى به . وبعد حضور أكثر من بروفة بدأ يلفت نظرى ممثل آخر هو عبد المنعم مدبولى الذى عهد إليه بدور عطوه افندى . . وانصرفت إلى متابعة الممثلين أنفسهم متلمساً قدراتهم ومواهبهم أثناء التدريبات . . والحق أن إبراهيم سكر كان موفقاً

فى توزيعه الأدوار . . أدركت ذلك تماماً بعد عرض المسرحية واختبارها على الجمهور . . لأن هذا هو المحك الحقيقى الذى يكشف عن قيمة الممثل وقدرته . . وقد كنت أعرف جميع الذين وزعت عليهم الأدوار من قبل عن طريق تمثيلياتى فى الإذاعة . . والتى كانوا جميعهم قد اشتركوا فى إحـداها أو بعضها أمام الميكروفون . بعدها سافرت الفرقة فى أغسطس ١٩٥٥ إلى بور سعيد لعرض المسرحية هناك . . بينما أنا أتلهف على مشاهدتها ممثلة أمام الجمهور خاصة وأن مشاهدتى لتمثيلها فى البروفات النهائية قبل السفر لم تكن مشبعة أو على الأحرى كانت تفتقر إلى أهم عناصر العرض الدرامى وهو الجمهور المشاهد . .

المغماطيس فى الأوبرا

حدث بعد ذلك أن تأخر موسم الفرقة القومية وخلت دار الأوبرا من أى عروض . . وأتيحت الفرصة أمام المسرح الحر لتقديم المغماطيس على مسرح الأوبرا . . فقاموا بإعداد إعلانات حوائط عنها . . وكانت هذه هى المرة الأولى التى يظهر فيها إسمى على إعلان كبير لمسرحية من تأليفى . . وطبيعى أن أشعر بكثير من الزهو والاغتباط وقد ضاعف منه اطمئنانى إلى نجاح المسرحية قبل ذلك فى بور سعيد ولهذا داخلنى الهدوء المشوب بالارتياح والثقة وبالتالى عدم الترقب والقلق . . والشىء الوحيد الذى كان يشغلنى هو تعليق بعض المعارف والأصدقاء على عنوان المسرحية ذاتها فقد كان معظمهم يفضـل أن أسميها المغناطيس بالنون لا بالميم والكثيرين منهم ينطقونها كذلك . .

وهذا التضارب حول إسم المسرحية كشف لى عن حقيقة أخرى من حقائق السوق المسرحى وهى أن لاختيار العنوان أهمية كبرى إن لم تكن

أساسية فى كسب جمهور المشاهدين وقد وعيت ذلك الدرس تماماً فى مسرحياتى التالية . . فكان أكثر ما يشغلنى عادة بعد كتابتها اختيار عنوان مثير لها .. بحيث يكون نابعاً من الموضوع ومعبراً عنه . . وفى نفس الوقت ملفتاً لنظر قارئيه ومثيراً لتفكيره ومحركا لخياله وباعثاً على تعجبه ومبلوراً لتوقعاته وبالتالى رغبته فى التعرف على موضوعها الذى يعبر عنه عنوانها . .

لكن الشىء الذى يهمنى إثباته هنا كتقليد مسرحى له اعتباره ما درجت عليه فرقة المسرح الحر وهو عرض مسرحياتها الجديدة صيفاً خارج القاهرة . . ثم افتتاح موسمها بها على مسارح العاصمة . . هذا التقليد مفيد وهام ويعتبر من أفضل ما يمكن أن يخدم مواسم المسرح المتعاقبة فهو فضلا عما يتيحه من معرفة الفرقة بقيمة المسرحية التى تمثلها يكشف أو بالأحرى يخلق الفرص المواتية أمام الفنانين العاملين فيها إلى جس نبض الجمهور ومعرفة نقاط الضعف والقوة فى مستوى العرض المقدم من مدى تجاوب الجمهور ومعه . . حتى ولو كان جمهوراً إقليمياً محدوداً . . وربما كان النقيض الوحيد لمثل هذا التقليد وهو ما ظهر لى واضحاً حين إعادة عرض المغاطيس فى مسرح الأوبرا . . « انفلات » أو ما يمكن أن أسميه محاولة الممثل الخروج على النص بغية كسب المشاهد . وخاصة بالنسبة لجمهور غير متمرس أصلا على جدية الكوميديا كفن درامى الضحك وسيلته ولكنه ليس غايته . .

وهذه من نقاط الضعف التى جنت كثيراً على المسرح فيما بعد ذلك . وأضرت به . .

تقليد آخر مفيد وهام استنته لنفسها فرقة المسرح الحر وهى فى بداية الطريق الذى لم تتمه . . يقضى بتخصيص حفل أولى لعرض المسرحية على جمهور خاص من الفنانين والنقاد المشتغلين بالمسرح قبل تقديمها إلى الجمهور المشاهد فى العروض العامة . . ففى يوم الجمعة ١٤ أكتوبر ١٩٥٥ . . عرضت المغناطيس فى مسرح الأوبرا فى حفل خاص . . حضره عديد من المهتمين بالمسرح مع أهالى الممثلين وأقرباء أعضاء الفرقة وهكذا . .

كانت هذه هى الليلة الأولى التى أحضر فيها عرضاً مسرحياً من تأليفى . . وأشهد والحق يقال أنى لم أكن قلقـاً أو متوتر الأعصاب كعادة المؤلفين فى مثل هذا الموقف . . وسبب ذلك — إلى جانب سابق نجاح المسرحية فى بور سعيد كان يكمن فى طول الفترة التى استنفدتها بين كتابتها عام ١٩٥٠ وعرضها بعد ذلك بخمس سنوات كاملة . . فإن تعرض فى دار الأوبرا دفعة واحدة . . وهى دار التمثيل الأولى فى مصر . . جعلنى أواجه الموقف بثبات وثقة واطمئنان حتى إذا كان إنزال الستار الأخير فى تلك الليلة . . إذا الدموع تتدفق من عينى وأحاول أن أداريها وأختفى عن تهافت المهنئين باللجوء إلى دورة المياه والاختباء داخلها . . حتى إذا خلت الأوبرا من روادها تسللت لأعود إلى البيت مع طلوع الفجر بعد أن سرت مسافة طويلة بمحاذاة النيل وقد انزاح عن قلبى عبء ثقيل ظل يرزح فوق أنفاسى لسنين وهو عبء تقديم المغناطيس على خشبة المسرح .

والحقيقة أن تقديم المغناطيس كان كما لو أنه انهيار لسد منيع من العقبات والصعاب أمام طاقة مختنقة فى داخلى . . ولهذا فما أن هدأت حدة العرض بعد

أسبوع واحد . . حتى وجدتنى أندفع لكتابة مسرحيتى التالية . . « الناس اللى تحت » .

لكن قبل أن أعبر بكم إلى « مصر الجديدة » وهو الإسم الذى اخترته للناس اللى تحت قبل تمثيلها أحب أن أتوقف قليلا عند المغاطيس لآخذكم إلى ما وراء ستار عرضها .

كان طبيعياً بعد ذلك أن أتردد على مسرح الأوبرا كل ليلة طوال عرض المسرحية وأن أعيش مع ممثليها وراء الكواليس وقد شجعنى من البداية الاستقبال الحار الذى لقينى به الأستاذ شكرى راغب . . مدير مسرح الأوبرا . فقد كان الرجل معجباً بالمسرحية . . حريصاً على نجاحها . . فما أن يرانى حتى يأخذنى بالأحضان معتزاً بوجود مؤلف مصرى صميم للمسرح وفى خلال تلك الليالى . . انصرف كل همى وشغفى إلى مراقبة الممثلين وتتبع خطاهم وراء الكواليس . . والإفادة من ملاحظاتهم . . ثم التعرف عليهم تعرفاً لاصقاً . . والحق أننى أوفدت فى تلك الفترة من عدة ملاحظات . . كان أهمها بالفعل التدقيق الحتمى فى رسم خاتمة كل فصل . . بحيث تغلق الستار على موقف أو مشهد حار . . ابتداءاً من الفصل الأول . . وذلك لمسته عملياً من تكرار المشاهدة والوقوف فى الكواليس ساعة إنزال ستار الفصول وخاصة الفصل الختامى . .

● مع الممثلين ●

شىء آخر وعيته من متابعة الممثلين من وراء ظهورهم . . والتنقل إلى جوانب المسرح المختلفة . . هو أهمية مراعاة أن الممثل إذا أحس بتجاوب مشجع من الجمهور فى الدور الذى يؤديه . . فإنه إذا لم يندفع للقيام بحركة تضاعف من

هذا التجاوب وتثبته . . . فلا أقل من أن يجور على كلام النص بالإضافة أو التحريف فيأتى بعبارات وكلمات من عنده قد تحمل فى معظم الأحيان نكته مضحكة أو مفارقة لفظية صارخة . . لا بد وأن تؤثر على المعنى الأصلى للكلام المكتوب . . وتلك آفة كبرى من آفات مسرحنا ظلت تتضاعف على مر السنين حتى كادت تقضى على التأليف المسرحى خاصة بالنسبة للكوميديا الممثل الوحيد الذى تعود أن يلتزم بالنص حرفياً . . ومع ذلك يؤدى دوره بتجدد ونجاح . . كان عبد الحفيظ التطاوى فى دور الحاج أبو المال وقد ظل ملتزماً بهذه القاعدة التى حفظت له كيانه على المدى البعيد فى الأداء الكوميدى الملتزم . . أما توفيق الدقن فهو من القلائل الذين يحرصون فى أمانة وحرارة على طبيعية أدوارهم . . أنه من أكثرهم حرصاً على دراسة دوره والتشبع به والذوب فيه إلى درجة لا يمكن أن تتاح لممثل آخر غيره يؤدى نفس الدور . . وذلك بفضل طاقته الضخمة على الأداء الساخن الحى وقد لمست ذلك بعد عدة ليالى من متابعته وهو يؤدى دور المغناطيس . . كان إذا خرج إلى الكواليس ولقينى . . راح يسألنى رأيى فى حرص وقلق ورغبة دائبة فى مزيد من الإجاده . . وتواضع عجيب يجمله دائما يصر على التجاوب مع بقية الممثلين وعدم إبراز تفوقه رغم طغيانه الواضح أو إمكان طغيانه بسهولة على أدوار الآخرين . . أما عبد المنعم مدبولى فقد كشف من البداية عن طاقة متفجرة فنجح فى أداء دور عطوه افندى رغم أنه كان أيامها يعانى من توعك ليلى دائم بالنسبة لصحته . ويمتاز مدبولى بخاصية منفردة . . فهو كثيراً ما يشتط فى الخروج على الدور بحركات زائدة وأحياناً بألفاظ زائدة وأحياناً بألفاظ دخيلة . . ولكنه سرعان ما يعود إليه وهو أكثر حرصاً على التمسك به من كثيرين غيره . . وهذه الخاصية . . خاصية التزيد فى الحركة مع الاتزان أو الالتزام بروح الدور الذى يؤديه أضرت بمدبولى بعد ذلك كثيراً . . لأنها ظلت تدفعه إلى مقارعة النصوص التى يمثلها

إلى درجة . . أن أصبح قادراً على أن يلبس أدواره كعبد المنعم مدبولى أ كثر مما تلبسه الأدوار كممثل فذ مجيد يستطيع أن يلعب فى الـكوميديا وفى التراجيديا أصعب وأعقد الأدوار . . ومن هنا كانت « المدبولية » التى لصقت به . . ثم يجىء فى تعداد الاجادة المرحوم عمر عفيفى فى دور السنى . . وكان فيه فذاً وبارعاً . . لأنه يمثل أدواره دائماً على طبيعته . . أنه صاحب ما يمكن أن أسميه سجية كوميدية تعينه عليها خفة ظله . . الشخصية التى أقلقتنى بين القائمين بأدوار النص . . كانت وداد حمدى فى دور البلانة . . فهى ممثلة راسخة القدم بالفعل . . ولـكنها مندفعة إلى حد بعيد وراء ما يسمونه « بالأفيهات » التى تولدها الصنعة مع أنها من أقدر ممثلات الـكوميديا بدون ماحاجة إلى أن تزيد من جانبها فى الحركة أو فى الـكلمة . . أما بقية الممثلين فقد كانت أدوارهم جانبية . . أذكر منهم كمال عيد وحسين جمعه وليلى فهمى ونادر سمير . . ولـكنهم جميعاً كانوا يمثلون المسرحية بروح الهواية الخالصة وبحب جارف للمسرح . . ربما كان هو الأصل والأساس فى نجاح العرض . .

● ضجة النقد ●

ولم يكن ينقضى الأسبوع الأول من العرض .. حتى بدأت تظهر المقالات العديدة فى الصحف والمجلات . . ولـكى نتبين وقع المسرحية . . يحسن أن أورد هنا بعض ماعثرت عليه من كتابات احتفظت بجزء منها .. وجمعت الجزء الآخر أو بالأحرى حصلت عليه عن عديد من الأصدقاء . .

كتب الأستاذ محمد زكى عبد القادر فى يومياته بالأخبار :

« قضيت نحو ثلاث ساعات فى دار الأوبرا مع نعمان عاشور والشخصيات

التى أبدعها . . ولم أدهش إذ وجدتها كلها شخصيات خفيفة الظل . . رقيقة الحركة .. وادعة التفكير . . متمردة على القديم . . ولم أجد رصاصاً ولا ثقلا ولا صراخاً . . ولكن وجدت قطعة من الحياة العادية منقولة على المسرح . . سحرها فى صدقها وتأثيرها المنبعث من آلامها وآمالها . . آمال وآمال لا مبالغة فيها لأنها آلام أشخاص ملايين لم يبدعهم الخيال ولكن نقلهم من الحياة إلى المسرح .. وآمال أشخاص عاديين أيضاً فيهم الشر والخير . . والفرح والحزن . . فيهم الغرابة والشذوذ . . قطعة من الحياة . . ومحاسبة نعمان إذن عن العقدة فى المسرحية وكيف حلها وعن تسلسل الحوادث وارتباطها أو عدم ارتباطها فقد كنت أشاهد الحياة وليست فى الحياة عقد دائماً وهى لا تجرى بتسلسل ولا بترابط . . أنها تعبث بالناس . . والناس يعبثون بها ليس المنطق هو القاعدة ولا الخير ولا الشد لا المعقول ولا غير المعقول . . وهى لا تعطى مواعظ ولا عبر وبتعبير أدق لا تقصد إعطاء مواعظ ولا عبر أنها شخصيات وانفعالات ومحاولات وأقدار ومصاير .

ثم يعود الأستاذ زكى عبد القادر فيختم تعليقه « والشخصيات التى ظهرت فى المغناطيس كلها شخصيات موجودة فى الحياة تصرفت على المسرح كما تتصرف فى الحياة . . ولقد قرأت فى بعض ما كتب عن هذه المسرحية أنها فقدت العقدة والانسجام والتسلسل ولا أحب أن أنكر هذا ولكن ما أحسب المؤلف قصد إلى أن تكون فيها عقدة وانسجام وتسلسل ولو اراد لا ستطاع أن يفعل كل ما أقصده أن ينقل الواقع إلى المسرح والواقع لا يحل مشاكل ولا يعظ ولا يتأنق فى الحوادث والشخصيات أنه الحياة وحسبه نجاحاً أنه التزم هذا الواقع ويحاول أن يحصر فنه فى نقله كما هو » .

وهذا الدفاع من جانب الأستاذ محمد زكى عبد القادر يكشف أهم وأبرز

ما أحاط المسرحية من تعليقات وفى الوقت نفسه يضع أيدينا على ثلاث حقائق رئيسية أثبتتها المغناطيس بل وثبتتها كأساس لمسيرة الحركة المسرحية من البداية.

أولها : من ناحية المضمون . . وهو الانتقال بالمسرح إلى الاتجاه الأدبى الغالب . . وهى الواقعية .. وبالذات المعالجة الواقعيه الاجتماعية لقضايا البيئة المحلية .. أى تحديد اتجاه جديد المسرح تبرز فيه روح البيئـة المصرية الصميمة من واقعها الفعلى .

ثانيها : من ناحية الشكل . . وهو التحرر من القواعد التقليدية للمسرح كما كانت معروفة وسائدة . . تتمثل فى حتمية الحبكة والانفراج الخ . . الشىء الذى عطل ظهور المسرحية على خشبة المسرح لعدة سنوات .

وثالثها : من ناحية الهدف . . فهذا مسرح لا خطابة فيه ولا موعظة . . يقوم على أساس تحميل الفن الدعوة إلى هدف معين . . مسرح يحمل رسالة ويستمد جذوره من تراث الكوميديا التى لا تقوم على الصنعة بقدر ما تنبعث من تجسيد البيئة الواقعية .

ولعله من الطريف والمفيد أن نستعرض بعض الأقوال ذات الدلالة من الكتابات التى قوبل بهـا عرض المغنـاطيس . . ولنـلاحظ بدايه أن أغلب من كتبوا عنها لم يكونوا نقاداً . . أعنى أنهم ليسوا من المختصين بالمسرح . . لأن النقد المسرحى لم يكن قد بدأ يعرف بعد على الصورة التى تبدى عليها بعد ذلك .. حين أصبح للحركة المسرحية كيانها على مدار السنوات التالية :

وكتب فى ركن النقد المسرحى بإمضاء عزت نجيب ناقد فنى فى مجلة من المجلات لعلها مجلة « الفن أو الصباح » بعنوان : المغناطيس اتجاه جديد فى «المسرح المصرى ما نصه : المغناطيس هى التمثيلية التى اختارتها فرقة المسرح الحر لتفتتح بها موسمها لهـذا العـام على مسرح الأوبرا . . وقد ترددت الفرقة قبل تقديمها لهذه الرواية فاستشارت ذوى الخبرة والرأى الذين أقروا صلاحيتها ومن

ثم شرعت فى إجراء التدريبات عليها . . ذلك لأن رواية المغناطيس تعتبر تجربة جديدة على المسرح المصرى ويعد تقديمها خطوة إلى التحرر من التقاليد الذى التزمه مسرحنا حتى الآن . فالتمثيلية لا تعتمد فى تأليفها على النمط الكلاسيكى المعهود إذ هى لا تعترف بوحدة قوية فى الموضوع ولا تصاعد بانفعالاتها لتتسنم ذروة المشكلة التى تهبط بها رويداً رويداً فى سبيل حلها . . وإنما هى تمثيلية غايتها إلقاء الأضواء لإبراز قطاعات من واقع الحياة وعرض وتحليل نماذج من البشر ومجريات العيش من حولنا ولا يهم بعد ذلك إذ ارتبطت الشخوص والأحداث برباط أصيل أو لم ترتبط . . وهذا النهج انتشر وشاع فى المسرح الفرنسى . . ولكننا فى مصر لم نعرفه إلا فى ميدان الأدب وفى القصة على وجه خاص ولم يتعرف إليه مسرحنا إلا خلال هذه التمثيلية التى قدمها له نعمان عاشور فى أول تواليفه لهذا الميدان . . ثم يختم عزت نجيب صاحب المقال كلمته بقوله :
« هذه التمثيلية هى الأولى من نوعها فى المسرح المصرى . . وقد خرجت كتمثيلية جيدة وعلى مؤلفها أن يتابع كتاباته للمسرح » . .

أما من هو عزت نجيب صاحب هذا الكلام . . وأما أين ذهب فهو ما لم ألمسه على مدار العشرين سنة الماضية والذى أثبته بكلمته هذه . . أن فيه بدايات طيبة لنا قد منتظر لأنه حلل المسرحية أو التمثيلية كما سماها . . تحليل العارف المتمكن بدخائل التأليف المسرحى . . وألم بكثير من المواضع التى لم يدركها غيره . . كما كان أول من أشار ونبه إلى المسرحية ككون جديد أو مسرح مخالف لما سبق من ألوان المسرح عندنا . . وهو بالفعل ما خلق لى أو ما أهلنى للاندفاع نحو إنهاض حركة مسرحية . . إذ لو فرض وأننى كتبت على النمط المعتاد . . لما برز للمسرح كيان جديد . . ولسار الركب فى تحفظه . . ولظل المسرح خاضعاً للاقتباس كما يحدث حالياً بعد انطفاء جذوة التأليف خلال السنوات المنصرمة الأخيرة من عام ١٩٦٧ حتى اليوم .

ومن التعليقات الأخرى ما كتبه محمد حمودة فى الجمهورية . . من أن المغاطيس هى انطلاق بالمسرح نحو خلق مسرحية مصرية صميمة « إذ لا شك أن نعمان عاشور وضع بأول إنتاجه المسرحى هذا.. اللبنة الأولى فى بناء المسرحية الواقعية المصرية » . ولست أحب أن تؤخذ أو يؤخذ اختيارى لهذه الأقوال أنه محاولة لتمجيد المسرحية . أبدا .. إنما هدفى أن أسجل وقع المسرحية وكيفية استقبالها من جانب المهتمين بالمسرح فى تلك الفترة . . للتدليل على ما حملته إليهم كخطوة جديدة . . أو ظاهرة غير مسبوقة أو اتجـاه لم يكن له وجود قبلها . . لأن هذا بالفعل هو قيمة ما كتبت للمسرح أيامها .

وقال كاتب آخر بتوقيع مصطفى كمال . . والمسرحية الجديدة «المغاطيس» فـكاهة محلية لم يستوردها مؤلفها نعمان عاشور من الخارج . وإنمـا استوحاها من حياتنا المعاصرة وأراد بتقديمها أن يعرض علينا لونا أو صور للون من هذه الحياة والمجتمع . وهى تقـدم عرضاً محايداً لألوان من شخصيات هذا المجتمع تتصارع فى سبيل البقاء وهى وإن خالفت الأصول المتفق عليها فى البناء المسرحى إلا أن المؤلف نجح فى أن يجمع بين عناصرها ونرجو أن يتابع جهوده فى إنهاض المسرح المصرى وإقامة فن مسرحى مصرى خالص » .

وكتب الصديق أحمد بهاء الدين فى روز اليوسف يقول: « أما عن مسرحية المغاطيس نفسها فهى مسرحية جيدة والذين يطلبون فى مصر اليوم مسرحا كالمسرح الفرنسى مثلا . . ليسوا جادين . . فالمسرح عندنا الآن يبدأ من نقطة الصفر .. بعد أن مضت على مجده سنوات محت أثره من نفوس الناس .. وهو لذلك أحوج إلى النقد الدافع إلى الأمام » . وبهاء لا يدافع عن المسرحية بقدر ما يسجل أهميتها كبداية أو معاودة لاحياء الحركة المسرحية بغض النظر عن قيمتها الفنية .

وكتب عبد الحميد سامى فى الجمهورية . . والمغاطيس مسرحية موفقة فهى

توضح عيوب الفوارق بين الطبقات فى المجتمع المصرى وتدعو لتحطيم النعرات الكاذبة بين المصريين من عباد الجاه والنسب . وهذه أول إشارة من جانب كتاب الفترة عن العصب الرئيسى لما تعالجه المسرحية .

أما الأخ عبد القادر التلمسانى . . فقد هاجم المسرحية من ناحية التأليف فى مجلة العالم العربى . . واتخذ موقفاً متطرفاً جارفاً . . فاتهمنى وهو يختم كلمته قائلا : « وقد يكون هذا كله من «الواقع» المصرى الذى يعرفه نعمان عاشور . . قد تكون هذه الأمثلة من الثائرين الفاشلين قد استوحاها نعمان عاشور من حياته وحياة أصحابه ومعارفه . ولكنها صورة مهزوزة مفتعلة . . وواقعيتها لا تمس حياة الملايين من العمال والفلاحين وصغار الناس . . وعاقت هيئة تحرير المجلة على كلمة التلمسانى بالدفاع عن المسرحية كتأليف جديد . . ولكنها لم تتعرض لموقف التلمسانى وتطرفه الصبيانى الساذج وإدخال العمال والفلاحين بلا مناسبة أو ضرورة إلا لإثبات مزاعمه الثورية . . وهو موقف تكرر من معظم من كتبوا عن مسرحياتى فيما بعد من حملة الأقلام بين أدعياء اليسار الذين يتدثرون بشعارات « الثورية » فأهدروا الكثير من القيم والمفاهيم الحقيقية للمسرح ورسالته كمنبر للدعوة التقدمية الخالصة .

وأكتفى بهذا القدر فيما تحت يدى من كتابات عن المسرحية أثناء عرضها عام ١٩٥٥ ولعل فيه ما يكشف بعض جوانب الصورة عن واقع المسرح أيامها والأثر الذي أحدثه عرض « المغناطيس » فى ظل هذا الواقع .

● مناورات سعد أردش ●

كان من الطبيعى بعد ذلك أن أندفع إلى كتابة مسرحية جديدة . . وبالفعل شرعت فى الكتابة . . بينما أنبرى الأخ سعد أردش من بين أعضاء المسرح

الحر وأخذ على عاتقه مسئولية التفاهم معى على سرعة إنجازها . . ولم يكن ذلك في بحر شهر أو شهرين على الأكثر . من يومها بدأت معرفتى بسعد أردش وصداقتى له . . وكانت لقاءاتنا المتكررة فى سبيل الانتهاء من المسرحية . . أيامها لم أتبين فى سعد رغبته فى الإخراج . . وإنما غيرته على المسرح واهتمامه بأن يكون له دور فى المسرحية الجديدة يستطيع أن يحقق به رغبته العارمة فى أن يكون الممثل الأول للفرقة . . وكان أيامها ملتحقاً بكلية الحقوق ويسعى إلى أن يكون محامياً . . الشيء الذى استلفتنى فيه بالفعل . . هو قدرته العملية على الإقناع ومحاولته أن يكون ابن سوق . . فسرعان ما أعد العقد للمسرحية الجديدة ، ووقعه معى نيابة عن الفرقة وبذكاء شديد أقنعنى فى طيات العقد بالتنازل عما كان متبقيا لى من ثمن المغناطيس ، وكان عبارة عن ثلاثة أقساط كل منها بعشرة جنيهات شهريا . أى ما هو أقل من أجر أى برنامج أو تمثيلية كنت أكتبها للاذاعة فى ذلك الحين . كان مجمل العقد الخاص بالمغناطيس خمسون جنيها حصلت على عشرين منها فى يوم توقيع عقدها معهم وكان ذلك قبل عرضها والسفر بها إلى بور سعيد فى صيف ١٩٥٥ . . ولكى أسافر معهم اتفقنا على أن يكون عقد المسرحية الجديدة — ولم أكن قد اخترت لها إسماً نهائياً — مبلغ مائة جنيه . . يدخل ضمنها ما كان متبقياً لى من المغناطيس . . ولكن صاحبنا عاد واستكثر المبلغ ورفضت أنا إمضاء العقد . . ثم تواعدنا على لقاء آخر قريب جداً بعد أن يكون قد رجع إلى الفرقة أى المسرح الحر وشاورهم فى الأمر . . مؤكداً حرصه على الارتباط بى . . وثقته فى أنى لن أجد فرقة غيرهم تقدم لى مسرحيتى بمثل هذا النجاح الذى لاقته المغناطيس . وأنا أذكر هذه التفاصيل لأنها تكشف عن عدة حقائق سأحاول سردها فى سياق ما أكتب .

كان المسرح الحر عبارة عن مجموعة من الهواه . . جمعتهم رابطة حب

المسرح ومحاولة إثبات الوجود كفنانين وممثلين . وكان هذا هو نفس موقفى تماماً . . فحين كتبت للمسرح لم يكن يدور فى ذهنى أن أجعله مصدراً لأى رزق . . بل لقد عشت طوال عمرى ولا زلت أعيش حتى اليوم مركزاً حياتى على قوام أساسى هو الحصول على دخل ثابت من عمل منتظم أحرص عليه وأتمسك به . ذلك أن الأدب كما وعيت من البداية . . فى بيئة كبيئتنا لا يمكن احترافه بحيث يصبح مهنة تدر على صاحبه ما يكفل له الاستقرار أو العيش . . ولهذا فرغم أن مكاسبى مما كنت أكتب للاذاعة أو المجلات والصحف ثم المسرح كانت تفوق أضعاف مرتبى فى الوظيفة . . فقد تشبثت بالوظيفة حتى أخرجت منها بعد سبعة عشر عاماً كاملة من الخدمة .

لكن كانت هناك عدة عوامل متشابكة هى التى دفعتنى إلى التوقف عن التعاقد مع المسرح الحر على مسرحيتى الجديدة . رغم اقترابى من نهاية فصلها الثالث وسعد أردش يحاول أن يستدرجنى لتسليم ما كتبته منها بواسطة أو عن طريق الارتباط بالعقد .

كان من أهم هذه العوامل بداهة نجاح المغاطيس وضآلة ما حصلت عليه من الفرقة كنص لها . . وهو عشرون جنيهاً . . وما كان يبلغنى من بعض أعضاء الفرقة ذاتها عن مكاسبهم منها . . وهذا الإحساس من أكثر الأحاسيس التى يمكن أن تراود المؤلف بالنسبة لجهده . . وكان من هذه العوامل أيضاً محاولة الفرقة إهدار حقى فى ثمن بقية المغاطيس . . إذ أننى صرفت على مشاهدة المسرحية وحجز تذاكر لأصدقائى ومعارفى فيها ما يعادل أضعاف ثمنها . . لكن لعل ما هو أهم من ذلك وأخطر . . النظرة التى بدأوا ينظرون بها إلى ويتحدثون عنى بها . وهى أنهم الذين صنعوا منى مؤلفاً . . وأننى لو قدمت المسرحية لفرقة أخرى غيرهم وممثليها لما نجحت . . صحيح أنهم لم يحاولوا ولم

يستطيعوا إدعاء مشاركتى فى تأليفها . . كما فعلوا بعد ذلك فى الناس اللى تحت ولكن هذا الموقف من جانبهم كان يحز فى نفسى أو بالأحرى يهز من ثقتى فى موهبتى وقدرتى على الكتابة المسرحية سيما إذا راعينا السنوات الطويلة والمرات العديدة التى ترددوا خلالها فى قبول عرض المسرحية وإصرارى الحاسم بعدم إجراء أى تعديل فى نصها . . حتى ولو كان ذلك سطراً من حوار . .

مصر الجديدة

دفعتنى هذه الأسباب إلى جانب استخسار قيمة النص الجديد وكنت قد أتممت كتابته بالفعل . . وسميت المسرحية « مصر الجديدة » أن أقوم بطبعه على الآلة الكاتبة والاحتفاظ بالأصل وصورة منه . . ولم أحاول الاتصال بالمسرح الحر . . ومضت فترة لم يتصل بى خلالها الأخ سعد أردش . . المكلف بذلك بوصفه رئيس الفرقة المنتخب أيامذاك . . ولكن على حلول يونيو ١٩٥٦ تقريباً . . جاءنى من يقول أن المسرح الحر يسعى إلى الحصول على نص جديد من مؤلف آخر . . لأننى لم أتم كتابة مسرحيتى المتفق عليها معهم . . ثم اتصل بى سعد أردش . . وأخطرنى أن الفرقة تتلهف على سماع مسرحيتى بغض النظر عن العقد . . وأنهم على استعداد لإمضاء عقد وترك تقدير المبلغ لبعد قراءة النص . . وقد حز ذلك فى نفسى كثيراً . . فلم تكن مسألة العقد هى التى تؤرقنى . . ولكن كان ما يثير غضبى دائماً . . أن أشعر بأنى أو بأن كتاباتى تؤخذ بنفس الصورة التى تؤخذ بها كتابات الآخرين . . ولا تقدر قدرها الصحيح . . وهذا الإحساس لازمنى ولا زال يلازمنى حتى اليوم عن كل مسرحية أكتبها . . وكان يزداد ويتضاعف كلما دخل إلى ساحة الكتابة المسرحية مؤلف آخر من الذين تقاطر ظهورهم بعد ذلك . . ولعل السبب

إحساسي بتمايز النصوص التي أكتبها كأعمال درامية مضمونة النجاح جماهيرياً. فلم يحدث على مدى ما كتبت من مسرحيات ورغم حملات النقد المسعورة أن سقطت لي مسرحية أو لم تحظ مسرحية من مسرحياتي إقبال يفوق الإقبال على أي مسرحية ثانية تعرض معها لمؤلف غيري . . كنت كما يمكن أن يقال أحس في ثقة تامة أني أملك زمام النص الذي أكتبه . . وبالتالي أملك زمام الجمهور الذي سيشاهده . . لأني بالفعل ما كتبت حرفاً للمسرح إلى اليوم إلا وأنا أعيش وقع رنين كلماته على آذان وانتباه الجالسين في الصالة لمشاهدته . .

وهكذا كان إحساسي بالنص الجديد الذي كتبته «مصر الجديدة» . لهذا فقد كانت دهشة سعد أردش بالغة . . حيث فاجأته بقبول قراءة النص للفرقة بشرط إمضاء عقدها وبمبلغ يقل عن المبلغ الذي كانوا مصممين على دفعه . . وفعلا حررت معهم العقد عن « مصر الجديدة » مقابل ثمانين جنيهاً يدفع منها مقدماً مبلغ ٣٥ جنيهاً والباقي على أقساط كما يشاءون .

القراءة الجماعية للنص

كان اعتزازي بالنص هو الذي جعلني أتردد . وكان اعتزازي بنفسي هو الذي جعلني أقبل أو هكذا بدا الأمر ظاهرياً بالنسبة لي ولا يزال يبدو حتى اللحظة كذلك . . لكن إحقاقاً للحق كان هناك سبباً كامناً . . يجدر الإشارة إليه أيضاً . . فقد حدث أن تأخر التفاهم بيننا على النص وتسليمه للفرقة بضعة أيام أخرى وأشرفنا على شهر يوليو والفرقة تعتزم تقديم المسرحية في موسمها الصيفي ببور سعيد خلال أغسطس . . وكانت زوجتي قد أدخلت المستشفى استعداداً لوضع جديد . . كان لدي من المال ما يكفي لسداد كل شيء

ولكن . . ولكن . . وهذا أصل ركب فى طبعى . . من شدة رعبى أمام أى ضائقة محتملة وخوفى من التعرض للحاجة إلى المال أو الاضطرار للاقتراض من أحد . . وهو أخوف ما أخافه وأرهبه على الدوام . . صممت على ضرورة الحصول على مبلغ الـ ٢٥ جنيهاً المتفق عليها كمقدمة للعقد .. وبعدها لا بأس من قراءة النص لأعضاء الفرقة .

وكان هذا بالفعل تقليد طيب . . إذ معناه أن عدداً كبيراً من الممثلين والعاملين بالمسرح والذين سيقومون بالمشاركة فى العرض . سيكون لهم معرفة سابقة بالكلمة التى سيجسدونها .. فضلا عن إمكان إعطاء رأيهم فيها . . وتجمع معظم أعضاء الفرقة ليلة قراءة النص .. كانت حساسيتى بالغة بالنسبة لهذه التجربة .. وكانوا كلهم يعلمون مدى ما يمكن أن يصيبنى من أى اعتراض على النص .. ولهذا التزم أغلبهم الصمت حتى النهاية .. ولا أذكر إذا كنا قرأنا النص بكامله أو اكتفينا بقراءة فصلين منه .. إذ انبرى فى تلك اللحظة الأخ كمال يس .. فقال أن هذا نص جديد ومبتكر وأنه يتعهد بإخراجه ولا يقبل تدخل أحد بينى وبينه فى هذه العملية .. ولا تدخلى أنا نفسى فى توزيع الأدوار .

كمال يس

وانصرفنا على ختام الليل .. وتركت لهم النص .. وهو عبارة عن النسخة الثانية من المطبوع على الآلة الكاتبة . . إلى جانب المسودة الأصلية المكتوبة بخطى — ذلك أنى ضنين دائماً بالنسخة الأولى من كل مسرحية . . وأحب أن أحتفظ بها لنفسى هى والأصل المكتوب كمسودة تبييضه وتهيئته للطبع . .

وهو ما اختلفنا عليه أنا وكمال يس .. فقد كان يريد أن أسلمهم النسخة الأولى .. وحدث خلاف بينه وبين الفرقة على ضرورة إعادة نسخ المسرحية وطبعها من عدة نسخ وبشرط أن يحصل هو على النسخة الأولى . . كان خلافاً بسيطاً . . ولكنه كشف لى عن بعض جوانب شخصية كمال يس . . وعصبيته . فلما التقينا مرة ثانية وكان قد أتم توزيع الأدوار على أفراد الفرقة طلب إلى ألا أناقشه فى ذلك .. لأن هذا هو صميم عمله كمخرج ثم لأنه أساساً ممثل وزميل للآخرين يعرف أكثر منى طاقاتهم ومقدرتهم على أداء الأدوار التى وزعها عليهم . . وكل ما يريده منى إذا أحببت أن أشهد البروفات . . وأنتظر تقديم العرض فى بور سعيد بعد أقل من شهر . . كانت معرفتى بكمال يس قريبة . . وقد أعجبت بحماسه وإخلاصه . . ولكن ما أن بدأت البروفات حتى لاحظت أنه يحاول إدخال بعض الألفاظ والعبارات على النص بدون أدنى مبرر إلا الحرص على زيادة جرعة الإضحاك كما كان يسميها . . وعبثاً حاولت أن أفهمه أن الكوميديا التى أكتبها لا يعتمد الإضحاك فيها على الألفاظ وإنما على المواقف والشخصيات فى داخل المواقف . . ولجأت فى أول الأمر للأخ إبراهيم سكر وهو يعلم من سابق التجربة معى أن أكثر ما يثيرنى محاولة إجراء أى تغيير على النص الذى أكتبه . . وقد التزم معى بقاعدة ثابتة لم يحـد عنها وهى الاحتفاظ دائماً بحق الموافقة على التغيير أو رفضه . ولكن يبدو أنه كان على خلاف مع كمال يس أو مع الفرقة ذاتها . . لأنه لم يستطيع أن يتدخل . . واستعنت بسعد أردش .. وكان قد وزع عليه دوراً رئيسياً فى المسرحية وانضم إلى فى محاولة إقناع كمال يس بعدم التصرف بالإضافة أو الحذف فى أى كلمة أو لفظ من الحوار إلا بموافقتى .. وأظهر كمال يس الاقتناع .. فأصبحت ملزماً بحضور البروفات فى كل ليلة ..

● البروفات ●

كانت الفرقة أيامها قد انتقلت من شارع شريف إلى عمارة ماتاتيا بالعتبة الخضراء . . وكنا نبدأ البروفات من السابعة وتستمر أحياناً إلى مابعد منتصف الليل بكثير . . وقد حرصت على التزود ببعض المعرفة عن الإخراج فرحت أقرأ بل وأترجم كل ماتقع عليه يدى من الكتابات التى تتعرض للاخراج والمخرجين . . ومن بينها كتابات ستافسلافسكى عن دور الممثل . . وقيمة الكلمة وعنصر التسلية الخ . وفى ذات ليلة . صارحت كمال يس بأنى غير مرتاح لبعض توجيهاته للمثلين وسماحه بتغيرهم لبعض الألفاظ والعبارات . . فما كان منه إلا أن أخرج لى نص الإخراج ليؤكد أنه هو صاحب هذه التغييرات التى تجرى على ألسنتهم . . ومنها تغييرات لفظية بعيدة عن المعنى الذى أقصده . . وهنا دب بيننا خلاف حاد فانصرفت غاضباً . . وتبعنى توفيق الدقن ومحمد رضا . . وسهرنا ليلة طويلة . . حاول رضا فيها إقناعى بأنى لا أستطيع أن أحجر على الممثل إلى هذا الحد ليكتفى بكلامى المكتوب . . وأستشهد فى ذلك بما كان يجرى فى المغناطيس وخاصة على لسان وداد حمدى . . وحركات عبد المنعم مدبولى . . بينما كان الدقن يرى أن موقفى هو الأصح . . وأنه ليس من حق الممثلين الخروج على النص بأى حال .

● المؤلف صاحب نصه ●

وفى ثانى ليلة — طلبت عقد اجتماع لمجلس إدارة الفرقة بحضور كمال يس وبقية القائمين بالأدوار . . وجرت مناقشات حادة وطويلة حول الموضوع . . لاحظت فيها أو أحسست خلالها بأن أغلبهم يميل إلى اعتبار النص مجرد مادة

تملكها الفرقة بمقتضى العقد . . ومن حقها أن تتصرف فيها كما تشاء . وقال كمال يس ليلتها . . أن المسرحية قماشة كبيرة وواسعة وهو لا يمكن أن يقدمها كما هى للجمهور وأنه يفضل أن أنتظر حتى يتم العرض .. ثم أعترض على ما حذفه من النص أو أضافه إليه .. سيما وأن عرض المسرحية فى بور سعيد سيكون بمثابة مجموعة بروفات جنرال يمكن أن تقبل التغيير حين ترتد الفرقة لعرضها بالقاهرة فى موسم الشتاء .. ولم أقبل هذا المنطق وانتهى الأمر باقتراح عقد جلسة بينى وبين كمال يس للتفاهم على الوضع الكلى للنص ومشروعه لإخراجه قبل متابعة استكمال البروفات .

مبدأ التعديل فى النص

واجتمعنا بالفعل لنقرأ النص كما سيخرجه فصلا فصلا . . ومر الفصل الأول بدون أدنى خلاف إلا حول بعض عبارات أو أدخلها على لسان الأستاذ رجائى فى تهكمه من الكمسارى ليزيد — كما حاول إقناعى — سخونة الصراع . وحدث نفس الشىء بالنسبة للفصل الثانى فيما عدا ما يتعلق بخاتمة الفصل . . فقد كان يرى أن الخاتمة المكتوبة فيها استطراد قد يؤثر على نزول الستار . . ولا بد من اقتطاع صفحة أو صفحتين من حوار بين فاطمة البلانة والست بهيجة حول الأستاذ رجائى . وهو حوار قصدت به أن تنزل الستار هادئة للتمهيد لأحداث الفصل الثالث ورأى هو أن تكون الخاتمة مبتورة لتعطى فرصة أمام المشاهد لبعض ما سماه توقع غير منتظر . . أى مفاجأة زواجها من الأستاذ رجائى . . وهى المفاجأة التى كانت ستنكشف بإيراد هذا الحوار بينما لو غطيت فستصبح نوعاً من الانكشاف الدرامى بالنسبة لعزت بعد عودته إلى البدرون . . ثم بالنسبة للمشاهدين . . ولم أرى ما يوجب الاعتراض على

ذلك . وجاء الفصل الثالث ليجمع بين الملاحظتين . . أعنى الاعتراضين . . وهو استبدال عدة عبارات على لسان رجائى . . ثم بتر الخاتمة التى تنتهى بنزول الست بهيجة إلى رجائى وهو يقف وحده فى البدرون . . يقوم بحركة محلك سر . . وترك رجائى ليواجه الجمهور وقد سلطت عليه الأضواء . . وبهيجة منادية من بعيد فيجيبها جايالك يا مصر عتيقة . . فى مقابل مصر الجديدة وهو صلب الرسالة التى تبشر بها المسرحية بين ثنايا الفصول . .

والحق أنى لم أر موجباً للاعتراض على ذلك . فقد كانت التغييرات التى أجراها مقنعة ولا تؤثر فى كثير أو قليل على المضمون الكلى للنص وتجور على فكرته الرئيسية . . ولذلك استغربت لاعتراضى السابق عليه . . وأبدى كمال ياسين أسفه لتسرعى فى الحكم على جهده مؤكداً أنه لولا حماسه للنص واقتناعه بقيمته . . لانسحب من الإخراج لقسوتى عليه وتشددى فى مراجعته . . وطلب إلى أن أطمئن وأن أضع فى بطنى بطيخة صيفى وأن أذهب لأنام . . ولا أحضر البروفات وإنما أشاهد المسرحية كأى متفرج عادى حين عرضها فى بور سعيد . . ثم أحاسبه بعدها إذا شئت عن أى خروج أو اعتداء على مضمونها أو فكرتها . ولا ضرورة إلى القول أنى لم أخذ بنصيحته بل داومت على حضور البروفات . . وفى كل ليلة كان الدقن يحاول أن يمنعنى عن أن أبدى أى ملاحظة أو اعتراض . . لأنه من جانبه ملتزم بدوره . . ويستطيع أن يجبر الآخرين على الالتزام ، بأدوارهم . .

الخروج على النص

وسارت البروفات سيراً مطمئناً بالنسبة لى . . فيما عدا القلق الذى كان يصيبنى كل ليلة من جراء الحركات الزائدة التى يبتكرها مدبولى فى دور

فكرى ويعيد تكرارها والإضافة إليها فى كل بروفة . . حركات لست بعضاً منها فى دور عطوه أفندى الذى كان يمثله فى المغناطيس . . ولكنه لم يكن يؤديها فى البروفات . . وإنما ظهرت خلال عرض المسرحية فى استرضاء واضح للجمهور . . وأبديت تخوفى من ذلك لأنه إذا كان يفعل ذلك من الآن فى البروفات . . فما بالكم حين العرض . . وفى سهرة مع محمد رضا الذى كان يقوم بدور مرزوق زوج الست بهيجة وكان معنا الدقن . . وافقنى الأخ محمد رضا على مخاوفى ولكنه طمأننى أن مدبولى على قدر ما « يفرسك » على قدر ما يستطيع العودة إلى الدور . . فسألته ولماذا لا تفعل أنت ذلك فى أدوارك مثلا . . فأجابنى ساخراً «ومين قال لك إن دامش حيحصل بعدما يجى الجمهور!!» وخشى الدقن أن أتأثر خاصة حين وجدنى ألجم ولا أجد جواباً أو أضحك لسخرية رضا . . فقال . . إسمع أصل النص الجديد بتاعك ده . . أكبر من الفرقة بكثير . . وعلشان كده إذا هما خرجوا عليه حيغرقوا فيه . . دا النص اللى يكشف الممثل فعلا . . وبكره تشوف .

ورغم ارتياحى لكلام توفيق الدقن وثقتى فى التزامه القائم على دراسة كل نص يؤديه دراسة عميقة منبعثة من حاسته الفنية التى لا تخطىء . . فقد عدت فى الليلة التالية مباشرة . وفاتحت عبد المنعم مدبولى عن مخاوفى . . وكان جوابه الوحيد . . أنت مش موجود معانا فى كل خطوة . . اللى ما يعجبكش قولى عليه وأنا ما اعملوش . . وتابعت حضور البروفات وكانت إضافات مدبولى فى الحركة تقابل باستحسانى . . ولكنه حين يقدم على تفسير الكلام كان يثير نفورى . . وقد صارحته بذلك . . فأجابنى . . يا عم دى رواية تغرق . . سيبنى أتحرك . . واديني الكلام اللى يافق معايا . . ولكنى لم أكن فى حاجه إلى مزيد من العناء ولذلك شرعت أحاول البحث عن ناشر يمكن

أن يطبع لى النص . . وهنا يستحسن أن أتحدث عن النص نفسه كما ألفته وظروف تأليفه . . لأن ذلك قد يكون أجدى من تتبع إخراجه وعرضه . . بالنسبة لنضالى الباكر من أجل تحقيق وجود النص المؤلف .

كيف كنت أكتب مسرحياتى

فى عام ١٩٥٠ كنت أقطن مع العائلة فى شارع عبد المنعم بالجيزة وهو شارع رئيسى ملىء بالحركة التجارية . . ينصب فيه النشاط اليومى الحى لمدينة الجيزة . . لا فقط كمدينة . . وإنما أيضاً كعاصمة محافظة إقليمية . . هى شىء أشبه بالمدينة التى ولدت فيها وهى مدينـــة ميت غمر . . يختلط فيها الفلاحين القادمين من القرى المجاورة بأهل المدينة الحضريين وأندادهم القاهريين . . كان وضعاً مألوفاً يرتبط بماضى حياتى .. ويشكل جوهر اهتمامى ويعطينى دائماً صورة نابضة حية بقطاع كبير من المجتمع . . قطاع غائر متسع يشكل ما يمكن أن يكون القوام الرئيسى للبيئة المصرية كلها . . ولقد جاءتنى فكرة كتابة المغناطيس من المعايشة اللاصقة الدائمة والاحتـكاك العميق المتصل بهذا القطاع . فإذا أضفنا إلى ذلك معرفتى ودراساتى الدرامية ثم استكملناه بما كنت قد بلغته من وعى اجتماعى متفتح نتيجة لما انصرم من سنوات غامرة فى خضم الحياة الثقافية والنشاط السياسى الذى غرقت فيه إلى الآذان لما استعصى تخيل مدى ما كنت أتمتع به من رؤية نظرية وعملية . . تتيح لى من رحابة النظرة ما يكفل سهولة بل ونضج الفـكرة حين أشرع فى كتابتها . . وبالفعـل كان ذلك ما حدث بالنسبة المغناطيس جاءتنى فـكرتها بداية . . وكما هى طريقتى التى اتبعتها بعد ذلك فى كافة مسرحياتى التالية . . جاءتنى من خلال الشخصيات . .

فقد كان يكفى أن أقع على شخصية البقال وشقيقه . . ومحل البقالة نفسه لكى أعيش معهما فى خيالى وتصورى لفترة . . حتى إذا نضجت فى ذهنى تماماً الصورة الحية لعلاقاتهما بمن يلتفون حولهما من الناس . . بدأت تتقاطر الشخصيات الأخرى متتابعة تتراقص أمام عينى . فإذا بى أعيش معهم جميعاً فى انصهار حار دائم . . يدفعنى يوماً بعد آخر إلى تسجيل كل خاطر يراودونى عن أحدهم .. فأقع على شخصية عطوه افندى فى صورة كاتب حسابات البقالة .. وأقع على شخصية السنى فى صورة خادم البقالة الرئيسى وهكذا . . ثم يحدث أيامها بالذات . . أن تجىء لتقطن فى شارع مجاور أرملة وبنتها وشقيقتها . . من سلالة عائلة غنية أخنى عليها الدهر . فإذا أمامى من واقع متابعتهم بحكم الجيرة ما يمكن أن أسميه « البلوك » الثانى من مجموع الشخصيات . . وهكذا تروح تتلاحق فى واعيتى امتدادات بعيدة لشخصياتهم تصل فى أغوارها إلى السنوات المنصرمة من سنوات الحرب العالمية الثانية . سيما بعد أن تتم الرؤية بشخصية فرحانه التى عثرت عليها وشغفت بتتبعها فى السوق وكانت إحدى بائعات الخضار . . فاستلهمت منها شخصية الخاطبة بائعة السمن . . وهى شخصية لفتتنى فى صباى وشبابى من قبل ويمكن اعتبارها من الشخصيات النمطية الشائعة فى حياتنا الاجتماعية الطبقية . .

● معايشة الشخصيات ●

كانت طريقتى فى الكتابة منذ أن أمسكت القلم على أول حرف فى المغناطيس . . تعتمد أصلا على معايشة الشخصيات وقد تطول هذه المعايشة لمدة شهور . . فإذا نضجت وتبلورت تماماً . . ووجدت نفسى مدفوعاً لمحاورتها على الورق . . اندفعت إلى الكتابة .. أنها نفس الطريقة التى ظللت أتبعها فى كتابة

كل مسرحياتي . . تبدأ بالشخصيات . . حتى أقع على الفكرة الجامعة التي تضمها إلى بعضها . . ولكنني لا أسجل هذه الفكرة على الورق . . وإنما تظل مشمة في خيالي وتأملي حتى تترابط حولها الشخصيات في مرحلة متأخرة من النضج . . وعند ذلك أشرع في الكتابة . . فإذا الفكرة بمثابة بؤرة تخرج الخيوط التي تتشابك فيها الشخصيات وتندفع إليها أو ترتد عنها . . ومن بعدها تبدأ عملية الخلق . . عملية الكتابة على الورق . . وهي معاناة متصلة وقد تكون متقطعة . . ولكنها تأخذ على كل حياتي . . تستغرقني وأنا آكل . . أو حين أسير أو أنام . . وأحيانا وأنا في دورة المياه . . فإذا جلست أكتب . . رحت أحادث الشخصيات بصوت مرتفع عال . . وكأنها موجودة معي في نفس الحجرة . . ومن ثم أسجل أقوالها . مسترشداً بالمعايشة الفعلية داخل المشهد . . ولهذا أخرج بنفسي من حياتي لأعيش معها على الورق في كل أفعالها وتصرفاتها . . بحيث يصعب على أحيانا أن أحس بما يجري حولي داخل البيت . . فإذا دعيت إلى الطعام أجلس مع زوجتي وأولادي ومع ذلك أظل على صلة تامة وكاملة بالشخصيات التي كانت تتحدث معي على الورق داخل المشاهد المسرحية التي أكتبها . . ويحدث ذلك أحياناً حين أهب من رقادي فأجري إلى غرفة الكتابة وأسرع إلى فتح الكراس . . لأشطب كلمة جاءت على لسان شخصية لأضع مكانها كلمة أخرى . . أو أضيف إلى سطر من الحوار عدة سطور . .

عملية الخلق

عملية الخلق تتم عندي إذن . . بالمعايشة مع الشخصيات قبل الكتابة . . ثم معايشة الشخصيات إبان الكتابة وفي إطار الفكرة أو الرؤية الكامنة المبلورة

عندى . . وهذه المرحلة الثانية . . مرحلة الكتابة . . قد تستغرق شهور وقد تأخذ أسابيع . . ولكنها أبداً لا تنتهى بعد أيام .. ذلك أنى أحياناً ما أفرغ من مشهد .. وأترك الكتابة أسابيع .. لأن الشخصيات التى كانت معى فيه .. كما أحس دائماً .. قد هربت منى أو اختفت أو نفرت ولم تعد تطيق الخضوع للفكرة أو المتجه الذى أريد لها أن تسير فيه . . وأحياناً ما أعود للكتابة . . فإذا بإحدى هذه الشخصيات تركبنى وتجرنى تحتها . . لأخترق بها عدة مشاهد متتالية وعلى مدى أيام أو أسابيع . . ثم أتوقف . . فإذا قرأت ما كتبت منها .. أجدها قد أخذتنى إلى بعيد فكونت مسرحية جديدة لنفسها وقد يبدو من الوهلة الأولى أن فى ذلك شىء من الفيض فى الموهبة . . ولكن الحقيقة أنه ليس كذلك . . وإنما السبب هو طريقتى فى الكتابة . . وهى طريقة مجهدة . . يخضع فيها الخلق الدرامى من معاناة الكتابة ذاتها . . فليس فى طاقتى ولا فى وسعى . . أن أضع فكرة ثم أخطط لها قالبها ومن ثم أروح أملؤها بالحوار أو أحرك فى داخله الشخصيات . . إنما تقوم عملية الخلق عندى من معاناة الكتابة ذاتها . . فأنا أقبل على المسرحية بشخصياتها الكاملة المتكاملة . . وأترك الشخصيات لتكون لنفسها موضوعها وقصتها . . بأحداثها وصراعاتها على ضوء الفكرة الأساسية المشعة فى داخليتى والتى هدتنى من البداية إلى اختيارها هى بالذات . وبينما أنا أكتب يكون فى واعيتى دائماً أبداً . . الجمهور الذى سيشاهد النص وهو جالس فى الصالة . . وهذا الجمهور هو الذى يكون فى عملية الخلق الشق الثانى من (أناسينى) إن جاز التعبير أو شخصيات المسرحية على الورق .. كما لو كنت واقفاً فى وسط ملعب كرة قدم أقوم بدور الحكم فى مباراة بين فريقين متقابلين ولكنهما ليسا بالضرورة متنافسين .. شخصيات المسرحية وجمهور مشاهديهم .. ومن أجل ذلك لا أقبل ولا أطيق ولا أتصور تدخل مخرج أو تزيد ممثل فى اللعبة الجارية التى

أحكمها بطرفيها .. شخصيات نصى .. وجمهورى الذى تخاطبه .. وأقول جمهورى لأنى لا أفصل بين الشخصيات والجمهور وأعتبر كلاهما أثناء الكتابة كل واحد صادر عن كيان مترابط .. هو المجتمع الذى أعيش معهم جميعاً فيه ..

النسيج الدرامى

أخذتكم إلى بعيد وأحسب أن هذا يكفى لتبيان بعض طرائقى فى الكتابة من البداية .. ولكن قد يكون من الأجدى بعد ذلك وقبل أن نرتد ثانياً إلى تأليف المسرحية الثانية « الناس اللى تحت » أن أشرح ولو قليلا . كيف تتجمع خيوط التكوين الدرامى من داخل الشخصيات لنسج البناء وبالتالى رسم النص على الصورة التى يكتب بها .. فالواقع أنها عملية أشبه بعملية تكوين الخلية بواسطة النحلة أو نسج البيت بواسطة العنكبوت .. ولينصب تطبيقنا على: المغاطيس .. فكما فصلت من قبل .. فإنى حين شرعت فى كتابتها بدأت بالشخصيات التى ظلت تتلاحق فى مجموعات نتيجة المعايشة المتصلة .. فلما نضجت وأخذت فى كتابة النص لها .. كانت الفكرة الأساسية كامنة فى واعيتى .. ولكنها كانت فكرة عريضة غير مركزة .. ولذلك سميت المسرحية بعد إتمام كتابتها باسم له دلالته فى إيضاح معناها العام وهو « حياتنا كده » .. ذلك أنى لم أكن قد تأكدت بعد أو بالأحرى تمكنت من الإمساك بزمام الفكرة .. وإنما شرعت أكتب عن تمكن واقتدار ربما فى المعالجة الدرامية وحدها . . أعنى .. تحريك الشخصيات الناضجة المبلورة التى أعايشها فى داخل إطار مسرحى .. وإنما جاءتنى الفكرة الأساسية بعد أول كتابة .. بعد أن فرغت من المسرحية كلية على أنها تصوير واقعى

عريض للحياة « حياتنا كده » فلما أعدت قراءة النص المبدئى ظهر لى بوضوح تعدد جوانبه فى داخل إطارات مترابطة من مجموعة الشخصيات .. يكون الإطار الأول الحاج وأخيه والسنى وعطوة افندى وموضوع البقـالة ومحل البقالة .. ويكون الإطار الثانى .. الدكتور وأمه وأخته وموضوع زواجها زواجها من الحاج .. وقد ربطت بينهما بشخصية عطوة افندى .. والعلاقة التى جمعت بينه وبين الدكتور وهى علاقة التمرد من جانب عطوة افندى على سيطرة الحاج كصاحب مال وعمل .. وتمرد الدكتور كطبيب نفسانى .. على واقع البيئة التى جاء يعيش فيها بعمله الحديث ومعارفه الجديدة .. وهى بيئة متخلفة لا يعالجها علم النفس بقدر ما يعالجها الإصلاح الاجتماعى القائم على إزالة أسباب التخلف وأساسها وجوهرها . . ليس شيوع الجهل وإنما وجود الفقر . . وهكذا كان التوصل إلى الفكرة الرئيسية فى المسرحية . . فلما شرعت فى مراجعتها .. ثم كتابتها للمرة الثانية .. وجدتنى أقع على فكرتها الرئيسية فى أعماق النص وكان أن غيرت إسم المسرحية من « حياتنا كده » إلى « المغاطيس » وهو إسم يجمع بين طرافة العنوان بقدر ما يكشف عن الفكرة الرئيسية . فكأن تجربة المغاطيس والحال كذلك هى التى وضعت يدى على جوهر البناء الدرامى التى تبنيه لى موهبة خلق الشخصيات وتحريكها على الورق وبالتالى فوق خشبة المسرح .. وهذا الجوهر طبعاً .. هو الفكرة المحورية التى تدور حولها المعالجة الدرامية أو ما يسمى عادة الفكرة الرئيسية . .

● تلقائية الموهبة ●

وقد أقبلت على كتابة « مصر الجديدة » أو « الناس اللى تحت » بعد أن مارست هذه التجربة . . وبذلك أستطيع أن أقول أننى شرعت فى كتابة

مسرحيتى الثانية .. معتمداً أساساً على موهبتى التلقائية . . وهو الشىء الأصيل الثابت والدائم فى كل ما كتبت بعد ذلك . . إلى جانب الممارسة العملية التى استكملت فيها بعد المغماطيس وضع يدى على أبرز عناصر الخلق الدرامى . . وهو وجود الفكرة المحركة أو مايمكن أن نسميه الدافع الأصلى إلى الكتابة إطلاقاً . . على أن ذلك لم يأتى عن مجرد الممارسة وحدها . . بل كان لتكوينى الثقافى نفسه وما أنصرم من أعوام سابقة من ممارسة النشاط السياسى .. وما أنا متشبع به من آراء وأفكار ومثل وقيم اجتماعية . . تلتف كلها حولى دعامة الدعوة الاشتراكية . . هذا فضلا عن تأثرى بكتابات برنارد شو . . ونظرته إلى المسرح كخير وأقوى منبر يستطيع منه الكاتب أن يعبر عن نظرته وأن يحقق رؤياه السياسية والاجتماعية والحضارية والإنسانية جميعاً . . كل ذلك زودنى قبل كتابة « الناس اللى تحت » بما يكفى من الوعى بحقيقة ما أكتب وأدراك قيمته .. وهو أنى بفضل نجاح المغماطيس .. لست مجرد كاتب مسرحى موهوب قادر على إكساب المسرح المصرى مؤلفات جماهيرية جديدة ناجحة وإنما كاتب مسرحى له رسالة وهدف أبعد من الانتقال بالمسرح إلى مرحلة تأليفية جديدة وذلك الفهم ظل ينمو إلى أن تبلور ناضجاً ومؤكداً بعد نجاح « الناس اللى تحت » فدخل نهائياً فى جوهر تكوينى وصميم فكرى وإيمانى .

فى ١٢ أغسطس ١٩٥٦ . . أى قبل العدوان الثلاثى مباشرة ، سافرت مع فرقة المسرح الحر إلى بور سعيد لحضور عرض « مصر الجديدة » . كانت الفرقة ستقدم على مدى أسبوع أو عشرة أيام ريبورتوار من ثلاث مسرحيات .. فتعيد عرض المغماطيس . . ثم تقدم مسرحيتها « مراتى بنت جن » وهى مسرحية غنائية .. ثم تبدأ فى العرض الأول لمصر الجديدة وهو الإسم الذى كنت قد اخترته للناس اللى تحت كما سبق أن أوضحت .. وكما سيأتى

تفسيره فيما بعد .. نزلت فى بيت شقيقى محمد الذى كان يعمل أيامها فى بنك مصر ببور سعيد .. وبدأت الليـلة الأولى بالمغناطيس على مسرح سينما الألدورادو .. وتكرر فيها نفس ما كان يجرى فى القاهرة . . وهو الخروج على النص بصورة مكررة .. أصبحت لا تجدى معها المقاومة .. الأمر الذى سلمت به وإن لم أرتضيه ترقباً لعرض مسرحيتى التالية « مصر الجديدة » . .

تقديم العرض خارج القاهرة

وفى يوم الخميس ١٦ أغسطس عرضت مصر الجديدة لأول مرة . . كانت ليلة عجيبة ومثيرة بالنسبة لى . . فقد مر الفصل بسلام . . ولاحظت أن مدبولى يلتزم بالنص ولا يتزيد فى حركاته كما كنت أخشى .. وجاء الفصل الثانى فاذا الحركة تبطىء وأشعر أنا نفسى بتململ غريب من جانب النظارة . . خاصة المجموعات الجالسة فى الألواج والبناوير . . لم تكن الصالحة مليئة . . ولكن كان هناك جمهوراً كافياً يمكن أن أستشف من تجاوبه مدى وقع النص وغمرنى فى البداية إحساس بأن هناك شيئاً يجرى على غير العادة .. فرحت أتابع المرض خلال وجوه الجالسين وتجاوبهم .. كان مصدر الهبوط الواضح فى هذا الفصل الثانى من المسرحية هو دور المحامى . . وهو وإن لم يكن دوراً رئيسياً . . إلا أنه من الأدوار ذات الدلالة . . وفيه من عوامل الكوميديا مالا يتفق أبداً مع هـــذا الصمت وهذا الوجوم الذى يخيم على المشاهدين . . وعدت أدقق فى المتابعة . . فاذا وكيل المحامى يطغى بشخصيته مع أن دوره ثانوى . . على دور المحامى نفسه . . وشيئاً فشيئاً بدأت تتضح الصورة لعينى . . أن العلة ليست فى الدور وإنما العلة فى الممثل الذى يؤديه . . فهو يبدو وكأنه يتحرك بخجل كما لو كان يصعد على المسرح لأول مرة . . بينما وكيل المحامى

يشغلني بحركته وحضوره .. وأخيراً أسدل الستار على الفصل الثاني فأسرعت إلى الكواليس أحاول أن أطمئن .. لقيني كمال يس .. فراح يهدىء من روعي ويطالبني بأن لا أثير أي اعتراض وإنما أنتظر للفصل الثالث وسأرى كيف ستسترد المسرحية حيويتها .. لأنه يركز على الفصل الثالث .. وهو الأهم والأقوى .. وأسرعت إلى ملاقاة توفيق الدقن .. فوجدته ساخطاً .. فلقد كان من رأيه منذ البداية .. أن لا يوزع هـذا الدور على الممثل الذي قام به .. وتلك ميزة توفيق الدقن .. فهو لا يشترك في مسرحية إلا إذا أهضم أدوار الآخرين وذلك سر من أسرار نجاحه وتفوقه .. فهو يكاد يكون الممثل الوحيد .. الذي يختزن في داخليته كافة انفعالات دوره .. لا بالنسبة لنفسه فقط ولكن بالنسبة لبقية الأدوار الأخرى التي يقوم بها غيره .. ورآني توفيق الدقن وأنا كاسف البال حزين فأخذني إلى بعيد ليطمئنني ويعدني ببذل أقصى مجهود من جانبه لتعويض الهبوط الذي حدث .. مؤكداً أنه لن يخرج على المكتوب ، ولكنه سيزيد من حرارة الأداء لأنه تبين في دور الأستاذ رجائي جوانب كانت خافية عليه حتى قبل إجراء البروفة الصباحية . . وفي تلك الأثناء دخل الأب زكريا سليمان ، وهو يعلن غاضباً ضرورة إستبعاد دور المحامي من النص ، ولم تكن حجته تتعلق بأداء الدور أو قيمته . وإنما لأنه كان يجلس مع كبار موظفي هيئة القنال الذين يحضرون العرض والذين يقدمون له المساعدة في كل عام للحضور إلى بورسعيد ، وفي رأيهم أن دور المحامي كما شاهدوه ، لا يتفق وكرامة المهنة إذ أن فيه سخرية ومبالغة في نقد مهنة المحاماة بلا مبرر وبينهم أكثر من محام لم تعجبهم الكلمات التي وردت على لسان ممثل الدور حول مهنة المحامين .

وحل موعد الفصل الثالث فسارعت إلى الصالة لأجلس بجوار شقيقي ..

وسألته عن رأيه فى الفصل الثانى . . فأجابنى بأنه كان بطيئاً وأن أداء الممثل الذى يقوم بدور المحامى لم يكن مقنعاً .

وهنا أتوقف قليلا قبل الاستطراد فى أحداث العرض ، لألفت النظر إلى قاعدة مسرحية هامة ، وهى قاعدة توزيع الأدوار على الممثلين . أو ما يسمونه اختيار «الكاست» ، أى مجموع الممثلين الذين يؤدون أدوار المسرحية. فإذا كان ذلك يمثل فى كيان المسرح كعرض أهمية جوهرية ، فانه كان وسيظل بالنسبة لمسرحياتى يمثل حتمية أكيدة لأن مسرحنا المصرى بالذات قام على أساس نصوص مقتبسة وشخصيات مختلفة ذات أدوار ترسم وتفصل تفصيلا على طاقة وطبيعة ومقدرة ولون الممثلين الذين سيقومون بأدائها . . وبالتالى . . فان اختيار الكاست بالنسبة لشخصيات مرسومة ولها كيانها المستقل داخل النص وغالباً ما يكون لها كيانها الحى خارجه يتطلب الدقة التامة المتناهية فى أن يعهد بأدوار الشخصيات إلى ممثلين لهم القدرة وعندهم المرونة الكافية والطلاقة التامة لأداء أدوار غير مرسومة أو مفصلة على سعة طاقتهم وإمكانياتهم وما اشتهروا أو عرفوا بأدائه من ألوان التمثيل ، لأن الشخصية هى الأساس فى مسرحياتى . وبالتالى يلعب توزيع أدوارها على الممثلين دوراً جوهرياً فى إبراز وكمال العرض.

طاقة الدقن

تبينت ذلك بكل وضوح حين بدأ عرض الفصل الثالث ونحن جلوس فى قاعة سينما الالدرادو . . فمن اللحظة الأولى التى دخل فيها الدقن إلى خشبة المسرح ، غمر الجمهور الارتياح إلى حد أن أندفع الكثيرين للتصفيق له ، رابطين بينه وبين الفصل الأول مباشرة ، وبالتالى ناسين تماما نكسة الفصل الثانى . . والحق أشهد أنى بهرت بالدقن فى أدائه . صحيح أن الفصل الثالث فى المسرحية

قوى ومركز وأكثر حيوية وحرارة . . لكن الدقن أكسبه وأضاف إلى حرارته بأدائه الدافىء واندماجه الكلى فى الدور الذى يؤديه بقدرة وبراعة وإخلاص . . وهكذا انتهى الفصل فاذا الكل وقوف على أقدامهم يصفقون فى عنف وإعجاب . . وإندفعت جريا إلى الكواليس . . فاذا الدقن جالس ومن حوله بعض الممثلين وهو يبكى وينهنه بصوت مبحوح . . ولما رآنى هب واقفاً ليحتضننى وأنا أبكى معه فى فرح غامر . . أنها لحظة من لحظات عمرى لم أنساها . . لحظة لم أمر بها فى مسرحيتى السابقة ، ولم أمر بها بعد ذلك فى مسرحياتى اللاحقة . . ظللت بعدها أعانق الدقن ويعانقنى وكلانا يبكى بغير توقف حتى جاء سعد أردش . . فاذا الدقن يقع على الأرض وهو عاجز عن أن يتماسك . وأنا وسعد نحاول اسكاته عن البكاء دون جدوى .

الشىء الطريف بعد الخروج إلى المسرح أن يفاجئنى سعد أردش ، بأنه علم إننى موافق على تغيير الفصل الثانى ولذلك فهو يصارحنى برغبته فى تغيير أو تعديل دور عزت الذى يمثله ، لأنه يحس بأن الدور فيه الكثير مما يمكن أن أضيفه ويستطيع هو أن يؤديه بحيوية أكثر . فلما أبديت له إعجابى بأدائه للدور . . لم يوافقنى ، لأنه هو نفسه غير مقتنع إقتناعاً كافياً به وهو على هذه الصورة . وجاء كمال يس فتعانقنا فى أخوة صادقة . فلما سألته عن حكاية الفصل الثانى وما يشاع عن تغييره وأخبرته برغبة سعد أردش فى إجراء بعض التعديل على دوره . . صرخ كمال يس بعصبيته المعهودة ، بأنه كمخرج للمسرحية لا يوافق على أى شىء من ذلك ، وأن المسرحية ستعرض كما هى بالحرف الواحد وأنه لا يسمح بأى تعديل عليها . ولنترك ذلك مؤقتا حتى نعود إلى القاهرة . . المهم أن نضمن مواصلة هذا النجاح الذى تحقق فى بقية ليالى العرض ببورسعيد .

وعدت إلى القاهرة بعد ذلك لأنتظر إقبال موسم الشتاء وإعادة عرض المسرحية .

لم أتابع مشاهدة المسرحية لأكثر من ليلتين فى بورسعيد. وكان اطمئنانى لنجاحها فى القاهرة مما زادنى ثقة فى رجاحة الأسلوب الذى أكتب به مما جعلنى أصمم أو على الأحرى أزداد إصراراً على التمسك الكامل بحرفية النص الذى أكتبه مهما كانت الظروف أو الاعتبارات .. ومن أجل هذا بدأ ارتطامى بالمسرح الحر من جديد وعودة الفرقة ومحاولتها إجراء البروفات على مصر الجديدة .. توطئة لتقديمها على مسرح الأزبكية فى أكتوبر ١٩٥٦ أو ربما بعد ذلك .

عناد الفرقة

كنت حريصاً على حضور البروفات كالعادة .. ولهذا تابعت من اليوم الأول استعدادات الفرقة لتقديم المسرحية .. وكانت الفرقة تجرى بروفاتها فى قاعة فسيحة بالدور الثالث من عمارة قهوة متاتيا بالعتبة الخضراء أيامذاك .. فما أن يهبط الليل حتى أرانى مرابطا لهم داخل القاعة .. يصحبنى فى معظم الأحيان الزميل الصديق أحمد عباس صالح . ومن اللحظة الأولى بدأ الارتطام بينى وبينهم ، وكان طبيعياً أن يدور حول الفصل الثانى من المسرحية ، وهو الفصل الذى سبب للفرقة صدمة غير متوقعة فى بورسعيد .. كنت لا أقل عنهم إدراكا للهبوط الحادث فى الفصل الثانى .. ولكن وجه الخلاف أنهم كانوا يرجعونه للأحداث التى اعتبروها أحداثا بطيئة خالية من المواقف التى يمكن أن تتيح فرصة أكبر للضحك .. بينما كان رأيى أن العلة كامنة فى الممثل الذى قام بدور المحامى ، وزاد إصرارى وتشبثى بموقفى حين أخبرونى بأن هذا الحكم مستلهم من الجمهور نفسه .. وهم يقصدون بذلك مجموعة المحامين الذين حضروا العرض فى بورسعيد ، ورأوا فى شخصية المحامى كما رسمتها

ما يمكن أن يمس كرامة المهنة . وتلك آفة كبيرة من آفات التأليف للمسرح عندنا .. إذ يجب على كل مؤلف أن يراعى حساسية أصحاب المهن، من الأطباء والمحامين والمهندسين حين يختار بطلا من بينهم، فلا يحاول المساس به أو التهجم على بعض نقائصه وإلا اعتبر ذلك طعناً فى الطائفة أو المهنة بأسرها . وإلى الآن لا تزال هذه الآفة تشكل عقبة كبيرة فى القيود الرقابية المفروضة على المسرح .

رفضت فى مبدأ الأمر أن أقوم بأى تغيير فى الفصل الثانى وحين قمت بطبع نص المسرحية بعد ذلك بعام أو أكثر احتفظت بالنص ونشرته كاملا كما كتبته بدون أدنى مساس بأى حرف فى الفصل الثانى المختلف عليه .. لكن الخلاف ظل يشتد ويحتدم ليلة بعد أخرى .. أنا أصمم على ضرورة البحث عن ممثل قادر ومناسب يقوم بدور المحامى .. والفرقة تطالب بتغيير الفصل ثم فوجئت بشىء جديد .. أن مجلس إدارة الفرقة قد اتخذ قراراً إجماعيا . . بضرورة تغيير اسم المسرحية ذاتها .. لأن اسم « مصر الجديدة » وإن كان يشير إلى فكرة المسرحية الرئيسية ويعبر عن صلب موضوعها .. إلا أنه لا ينطق بحقيقتها كمسرحية كوميدية يغلب عليها طابع الكوميديا .. وبالتالى تحتاج لاسم أقرب إلى اللون الكوميدى من اسم مصر الجديدة .

كنت أيامها على صلة دائمة ومتصلة بالدكتور مندور .. وكان الرجل يبدى إعجابه بكتاباتى .. فلما فاتحته فى موضوع الخلاف .. ولم يكن قد قرأ النص بعد .. أشار على بأن أغير العنوان ولكن لسبب آخر يختلف تماماً عن السبب الذى من أجله تطالب الفرقة بهذا التغيير .. وهو أن اسم مصر الجديدة هكذا إنما هو اسم مكرر سبق أن كان عنواناً لأبرز مسرحية كتبها المرحوم فرح أنطون .. وهذا ما لم يكن لى به علم حتى اللحظة .. فلما استشرت عباس صالح .. أبدى ميله إلى موافقة الدكتور مندور .. ولهذا لم يكن من الصعب

حين أعود إلى بروفات الفرقة أن أوافقهم على تغيير العنوان . . الغريب أن الشخص الوحيد الذى لم يوافقنى على إجراء هذا التغيير فى اسم المسرحية هو توفيق الدقن وكانت حجته فى ذلك .. أنه يوافقنى على تغيير الفصل الثانى واستبعاد شخصية المحامى منه لعدم وجود ممثل يستطيع أداء الشخصية فى الفرقة ولكنه لا يرى مبررا لتغيير اسم مصر الجديدة لأنه يعبر عن روح المسرحية وجديتها .. فهى ليست كوميديا كما يعتقدون .. وإنما هى مسرحية تجمع بين الكوميديا والتراجيديا فى وقت واحد .

وكانت هذه هى حقيقة المسرحية بالفعل .. حقيقة وصل إليها الدقن من واقع استيعابه البديهى للنص .. وصلت إليها بل وكتبتها على ضوء قراءاتى وتأثرى أيامها بالذات .. بمسرحيات شين أوكيزى والموجة الغامرة التى كانت منبعثة فى المسرح العالمى من آثار أعماله. وهى موجة تبدأ بتشيكوف .. إن لم تبدأ بابسن .. على أية حال .. كان معنى موافقتى على تغيير العنوان أن أعمل بنصيحة الدقن مستلهما منه روح الصدق .. فأراجع الفصل الثانى على ضوء ملاحظاتى ومتابعتى لتمثيله فى بورسعيد .. والبروفات التى يجرونها عليه كل ليلة .. ولم يستغرق ذلك أكثر من ثلاث ليال ، منها ليلة كاملة أضعتها فى قهوة عبد الله فى سهرة طويلة مع المرحوم أنور المعداوى أروى له ماوقع وألخص تصورى للتعديلات التى أقوم بإجرائها لاستبعاد شخصية المحامى من الفصل الثانى .. وكانت وقفتى تتعلق بنقطة قانونية هى حقيقة العلاقة التى تربط بين الست بهيجة وابن أختها المحاسب عبد الخالق .. وهو الشرير أو الفيلين الذى يمثل الطرف الثانى من أطراف العلاقة العاطفية القائمة بين الرسام عزت واطفية بنت الكمسارى . وكنت أبحث عن النعت أو الصفة الملائمة التى يمكن أن يدين بها عبد الخالق تصرفات خالته أو عمته . . وسألت المعداوى فأشار على

رحمه الله أن أستشير فى ذلك أحد المحامين، من رواد القهوة . وبالفعل استطعت أن استدل منه على لفظه أو اصطلاح أو دعوى « السفه » وهى دعوة قانونية تقام ضد من تتصرف أو يتصرف فى أمواله بغير تعقل فيبددها ، وهو ما يصف بالفعل وضع وتصرفات الست بهيجة .. وأسرعت إلى البيت وأنا فرح بالكلمة التى جعلتها ختام للفصل .. وبقى على أن اختار العنوان الجديد للنص . وقد جاءنى ذلك ببساطة متناهية وأثر تأمل مضمون المسرحية نفسه .. فى المراجعة الأخيرة للفصل المعدل وأنا أقوم بنقله من المسودات .. لإعطاءه للفرقة .. فقد اكتشفت وأنا أطابقه بالنص السابق ، تكرار ورود كلمة الناس اللى تحت على لسان الست بهيجة لأكثر من مرة .. ثم تردد هذه الكلمة مرات على لسان فاطمة البلانة .

● خناقة على التليفزيون ●

توجهت إلى الفرقة فى الليلة التالية مباشرة .. وأعطيتهم نص الفصل الثانى خالياً من شخصية المحامى بعد أن أضفت الكثير مما يجىء على لسانه إلى شخصية وكيله .. ثم سألونى عن الإسم فابتسمت أمام إصرار الدقن على أنه مصر الجديدة .. وأعطيتهم الإسم الجديد مكتوباً بخط يدى على ورقة بيضاء وبجواره إسم مصر الجديدة حتى لا يغضب الدقن . وتركت لهم أن يختاروا من بين الإسمين ما يرونه مناسباً .. وأنا أذكر هذه التفاصيل وأذكر موضوع الورقة بسبب لا يجب أن أخفيه . فبعد عرض المسرحية ونجاحها لمدة مواسم متتابعة .. وحين ظهر التليفزيون .. تقدمت الفرقة لتسجيل المسرحية وبيعها للتليفزيون بدون علم منى .. لولا أن جاء ذلك عوضاً على لسان صديقى المرحوم أنور المشرى وكان يسألنى لماذا لا أحضر بروفات مسرحيتى التى سيسجلها

التليفزيون ؟ . ودهشت بالفعل .. فقد كنت كثيراً ما ألتقى بأعضاء الفرقة فى أروقة الإذاعة واستديوهاتها وهم يشتركون فى بعض تمثيلياتى ومع ذلك لم يحاول أحدهم أن يخبرنى بأنهم بعدون المسرحية للتسجيل التليفزيونى .. وحتى الآن لا أستطيع أن أتصور السبب خارج نطاق ما كانت الفرقة تدعيه أيامها .. عن أنهم أصحاب الفضل على نعمان عاشور . وأنهم الذين جعلوا منه مؤلفاً مسرحياً .. وأن الناس اللى تحت هذه مسرحيتهم من أولها لآخرها . وليس لى أى فضل فيها وهكذا .. وكان ردى الوحيد دائماً على هذه الادعاءات النص المنشور فى كتاب للناس اللى تحت وبها الفصل الثانى غير المعدل .. بنصه الأصلى كما كتبته قبل أن يقدموها فى القاهرة . أى النص الذى مثلوه بالفعل فى بور سعيد بشخصية المحامى المختلف عليها . لم أكن أعبأ إذاً بمثل هذه المزاعم وكنت أرجعها دائماً لمحاولات الإيقاع بينى وبينهم سيما وأغلبهم كانوا إذا قابلونى أبدوا منتهى الإعجاب والاعتزاز بالمغاطيس والناس اللى تحت على حد سواء .. لكن إحساسى بمحاولات التستر وتقديم المسرحية للتليفزيون على هذه الصورة بدون علمى .. جعلنى أندفع إلى إدارة التليفزيون فى نفس الليلة التى بلغنى فيها الخبر ..

كان المشرف على التليفزيون أيامها هو الأستاذ عبد الحميد يونس ولكنه لم يكن موجوداً فى مكتبه ليلتها .. ولم أطق الانتظار إلى الصباح .. فأسرعت إلى محام صديق فى مكتبه لأحرر لهم وللتليفزيون الإنذار القانونى الذى يمنعهم من تقديم النص للتسجيل بدون أخذ موافقتى الكتابية .. فالعقد لا يعطيهم إلا الحق لتقديمها على خشبة المسرح فقط .. ولم أنتظر بالطبع وصول الإنذار بالبريد .. ولكنى توجهت صباح اليوم التالى مباشرة إلى مكتب الأستاذ عبد الحميد يونس .. وطالبته بإيقاف إجراءات التسجيل للمسرحية .. وتم ذلك بالفعل واستمر لمدة سنوات .. وقع بينى وبين

الفرقة بعدها خلاف آخر .. بالنسبة للناس اللى تحت أيضاً ..

كانت فرقة المسرح الحر قد بدأت تنحل وتشتت أعضاءها وتوقفت مواسمها .. ولكنها لم تكن تنتعش إلا على تقديم الناس اللى تحت .. ودام ذلك على مدار أكثر من عشر سنوات . . كانت المسرحية هى فرس الرهان فى كل ما تقدمه فرق الهواة الجامعية والمدرسيــة وفرق الشركات والمؤسسات حتى لا أستطيع أن أجزم أن ما من ممثل أو مخرج لم يمر على الناس اللى تحت ..

قضية السينما

ووقع الخلاف الثانى بينى وبين المسرح الحر .. حين بعت حق إنتاج المسرحية كقصة سينمائية يتم إخراجها فى فيلم .. لشركة أفلام ماجدة . وكان ذلك بعد عام ١٩٦٠ على ما أذكر .. والفرقة لا تزال تحمل لى الكثير من العداء بعد إيقافى لمحاولتهم عرض المسرحية فى التليفزيون .. وكانتقام من موقفى رفعت على الفرقة دعوى قانونية .. أساسها أنى لست المؤلف الحقيقى للعنوان عنوان الناس اللى تحت . وأنهم هم أصحابه . . ولذلك يطالبونى باختيار عنوان آخر ويطالبوا الشركة المنتجة فى حالة إخراج فيلم بهذا العنوان بالتعويض اللازم . واستمرت الدعوى مرفوعة أمام المحاكم لأكثر من عام . . رغم أن المسرحية مطبوعة فى كتاب بنفس العنوان ومن تأليفى وذلك منذ سنوات عديدة . واستشهدت الفرقة باثنين من أعضاءها .. هما الأستاذين . . زكريا سليمان وابراهيم السيد . . بينما رفض كمال ياسين مخرج المسرحية أن يتطوع بالشهادة مثلهما .. وكانت فاجعتى الكبرى يوم وقف العضــــوين الكبيرين

زكريا سليمان وإبراهيم سيد (وكان هو الذى مثل دور المحامى فى الفصل الثانى ببور سعيد قبل تعديل النص) وقفا يقسمان أمام المحكمة بأن الفرقة هى صاحبة عنوان الناس اللى تحت . . وأن المسرحية كانت إسمها مصر الجديدة . . وهم الذين ابتكروا لها هذا الإسم الذى ستخرجه شركة ماجدة فيلم . . فجعت حتى أنى لم أستطع تصديق أذنى . وصرخت أمام القاضى بأن هذا حرام وكذب واضح . . ولكن عمى الأستاذ محمد محمد عاشور رحمه الله وكان محامى فى الدعوى . . اسكتنى . . طالباً المحكمة سماع شهودنا . . ومراجعة الأصل المعدل المقدم للفرقة عن الأصل الثانى للتأكد من ورود إسم الناس اللى تحت أكثر من مرة على لسان الشخصيات وكان القاضى رجلا رزيناً هادئاً .. طلب إلى أن أصمت ولا أبدى أى اعتراض . . ثم استمع إلى شهادة الدكتور مندور عن نصيحته لى بتغيير عنوان المسرحية . . مصر الجديدة . . وما أخبرته به بعدها من وقوعى على إسم الناس اللى تحت . . ثم ما أبداه من ترجيح لهذا العنوان الجديد . الذى يتفق كل الاتفاق مع مضمون المسرحية الأساسى ..
وجاء توفيق الدقن متطوعاً ليدلى بشهادته فأقسم اليمين وصرخ وهو يؤدى الشهادة بأنه مذهول من أقوال زميليه فى الفرقة . . لأنه يذكر ولا يمكن أن ينسى أبداً .. الورقة البيضاء الصغيرة التى أشرت إليها قبلا والتى أطلعته عليها بالإسم الجديد الناس اللى تحت قبل أن أقدمها للفرقة فى البروفةواعتراضه هو نفسه على الإسم . . ثم راح يتلو من ذاكرته فقرات من حوار بعض الممثلين الذين كانت تجىء على لسانهم كلمة الناس اللى تحت فى الفصل الثالث نفسه . . وليس فى الفصل الثانى المعدل . . وتأجلت الجلسة للحكم . . بعد أن لفت عمى نظر القاضى إلى ما أوحيت به إليه . . وهو ضرورة تقديم النص المعدل الأصلى المكتوب بخط يدى والمسلم للفرقة .

وكان النطق بالحكم بعدها بأسبوع لصالحى .. مستنداً إلى شهادة

توفيق الدقن .. فصلا عن تردد ورود كلمة الناس اللى تحت أكثر من مرة على لسان الشخصيات .. وأن الحوار نفسه المكتوب به الفصل الثانى المعدل .. وكانوا قد زعموا أنهم ألفوه بكامله .. لا يمكن أن يكتبه غير صاحب حوار الفصلين الأخيرين سواء كان ذلك فى طابعه أو فى طريقة سبكه كحوار معبر عن الشخصيات .. وحملت الفرقة بمصاريف الدعوى بعد خسارتها لها .. وتحمست بعدها لرفع دعوى من جانبى لفسخ عقد المسرحية مع الفرقة .. ولكن تجربة التردد على المحاكم أفزعتنى من معاودة تكرار القضية .

وكان انتقامى الوحيد يتمثل فيما كنت أواجه به أفراد الفرقة وخاصة الشاهدين الكريمين من تهكم خاصة بعد توقف الفرقة نهائياً عن نشاطها .. فأروح أسألهم .. لماذا لا يؤلفوا لأنفسهم مسرحيات كالناس اللى تحت .. كما زعموا فى المحكمة .. وأذكرهم بما قلته مراراً لأغلبهم وهو أن مصيرهم ومصير أى فنان ينتهى عندما يلجأ إلى الكذب وادعاء ما ليس له .. ولذلك سأبقى أنا فى المسرح كمؤلف بينما ستزول فرقتكم بكاملها .. وهذا ما حدث .

ولا حاجة إلى القول أننا اصطلحنا بعد ذلك .. وسمحت للفرقة بتقديم النص المسجل للتليفزيون الخ .. الخ .. ولكن هذه التجربة كانت ذات فائدة كبرى بالنسبة لى فى عدة مواقف تالية .. فقد علمتنى أن ليس أسهل فى مجال المسرح بالذات من الاعتداء لا على الحقوق القانونية للمؤلف فقط .. ولكن الاعتداء على حقوقه الأدبية وكيانه الفنى من جانب أى مشترك فى عرض أعماله . ومن أجل هذا تعلمت الحرص والدقة فى التعامل سواءاً بالنسبة للعقود التى أحررها أو بالنسبة للفنيين الذين ارتبط بهم فى أى عمل قدمته بعد ذلك مما يأتى ذكره على التوالى وفى حينه .

أخذتكم إلى بعيد .. ولكن هدفى أن أوضح مسالب أساسية فى الحركة المسرحية تتعلق بموقف المؤلف ودوره ومكانته ومهمته .. فليس يكفى تأليف النص .. ولا حراسته ومتابعته أثناء البروفات وخلال العرض وما بعد العرض .. ولكن يلزم فى كل خطوة يخطوها المؤلف بأعماله أن يكون على يقظة تامة بكل ما يحيطه .. خاصة إذا كان يقدم أعمالا ناجحة تلقى التأييد من المشاهدين .. ففى هذه الحالة يجب أن يتوقع دائماً وأبداً .. إدعاءات الفرقة والممثلين والمخرج جميعاً .. بأنهم وحدهم أصحاب الفضل . وأن المؤلف بنصه .. ما هو إلا مجرد عنصر ثانوى فى عملية التقديم والعرض . .

نعود مرة ثانية إلى الناس اللى تحت .. وسأحاول ما أمكن ألا أدخل بكم فى تفاصيل بعيدة . عرضت المسرحية بمسرح الأزبكية فى بداية الموسم الشتوى لعام ٦٥ وكان نجاحها أكيداً .. وليس يحضرنى من ذكريات تلك الفترة إلا بعض صور خاطفة .. منها صورة للفنان الموسيقى الكبير زكريا أحمد الذى جاء يطالب التعرف على المؤلف لهذه المسرحية « الغريبة الشأن » كما سماها ووقف الرجل معى وهو يحاول أن يتذكر أين رآنى من قبل . . وأخيراً ذكرته بسهره صباحى فى منزل صديق استمتعنا فيها ببعض ألحانه . وانفجر فى وجهى طب وما قلتش ليه من ساعتها أنك أنت هو .. ولم أكن ساعتها قد أصبحت هو .. لأن السهرة كانت من عدة سنوات سابقة . . المهم أن الرجل اندفع يقبلنى بعاطفة مشبوبة وراح يحتضنى بقوة حتى وجدتنى أكاد أنهنه من البكاء لشدة ما أحاطنى به من إطراء . « هذا هو المسرح يا ابنى . . هذا هو الفن يا ولدى . . الحمد لله أنا كنت يائس وأنت رجعت لى الأمل . . مصر لسه

بخير .. ويا ما لسه حتطلع .. بس حافظ على المستوى ده « فاهم » .. ودعانى للسهر عنده وأخذ رقم تليفون منزلى . ولم يتصل بى ولم أتصل به بعد ذلك . . فقد كانت انفعاله صادقة من فنان صادق . سار عرض الفترة الأولى المسرحية بالأزبكية سيراً عادياً . . لكن الجمهور كان يتزايد ليلة بعد ليلة .. وبدأت المسرحية « تشد » بالمصطلح الشائع عند المسرحيين . . وانقطعت لمشاهدة العرض .. أمام ما بدأت المسرحية تحدثه من دوى فى مختلف الأوساط .. واخترت لنفسى الجلوس فى الليالى التى أحضرها . عند ركن بعيد من الصفوف الخلفية .. أجلس فيه وحدى .. أراقب الصالة بشغف وأتابع وقع المشاهد والتمثيل على مختلف جوانب الصالة من جمهور الحاضرين .. كانت تحدث أشياء غريبة .. أحياناً لا أجد لها تفسيراً مقنعاً .. ففى ليلة يحدث تجاوباً حاراً بين ركن معين من الصالة وبين تمثيل ممثل بعينه فى مشهد بعينه .. وفى الليلة التالية ربما مر تمثيل هذا المشهد الذى أثار جمهور هذا الركن بدون أدنى التفات بينما تجاوب مع ركن جديد من مشاهدى الصالة وهكذا ..

ظاهرة مثيرة بالفعل دفعت بى بعد عدة ليالى من المشاهدة على هذه الصورة صورة مراقبة التفاعل بين جمهور الشاهدين والعرض . . إلى أن أجرى ما يمكن أن أسميه اختبارات متصلة .. فكنت أخرج من كل ليلة وأسارع بتسجيل ما شاهدت لمراجعة ما أثار الناس من جزيئات ومشاهد النص .. بالرجوع إلى النص نفسه ومحاولة تأمل ما فى المشهد أو الحوار الذى يؤديه الممثل أو مجموعة الممثلين .. ثم تذكره حين كتابته على الورق قبل أن يقدم كعرض .. وإجراء المقارنة بين المكتوب وكيف كتبته ومدى ما كنت أحس فيه من وقع أو أتلمسه من أثر على الجمهور ومطابقة هذا الأثر بين ما تخيلته أو قصدته أثناء الكتابة .. وبين ما شاهدته بعد ذلك خلال التمثيل . والحق أنى خرجت

بنتائج عجيبة .. فالكثير من المشاهد وفقرات الحوار بل والكلمات نفسها أحياناً ما كانت تحمل للجمهور معان لم أقصدها وأنا أكتبها . . وأحياناً أخرى ما كانت تنقل للجمهور ما قصدته بالفعل . . ولكن فى دلالة أقوى . هى الدلالة المجسمة الحية التى تميز المسرح عن بقية الفنون المحبرة الذبيحة على الورق . لكن لعل أغرب من ذلك كله . . أن أجد نفسى ذات ليلة وأنا أتابع الأخ توفيق الدقن فى أداءه الحار لدور رجائى . أجدنى أبكى بحرقة وقد تجسد لى والدى رحمه الله . . وكأنه هو الذى يتكلم وليس الدقن . . وكان ذلك حقيقياً بالفعل ولكنى لم أدركه إلا فى تلك الليالى . فقد تبينت فجأة وكأنه اكتشاف أننى رسمت فى شخصية رجائى الكثير من ملامح شخصية والدى رحمه الله . . وبغير قليل من كلماته وعباراته وألفاظه . . ومن صدق الأداء . . بدأت أتحسس حقيقة أو مصدر الشخصية التى رسمتها . . وعادت بى الذاكرة إلى الليالى الأرقة التى قطعتها وأنا أكتب المسرحية . . وكيف كانت تسيطر على شخصية رجائى هذه . . إلى حد الانطلاق خارج المنزل بغتة والهروب إلى ساحل النيل . . وتمضية ليال متعددة وأنا رائح غاد فوق كوبرى عباس وعلى رصيف النيل عند الروضة . . ثم عائداً إلى الجيزه . . وكيانى كله غارق فى شخصية رجائى . . مردداً الكثير من فقرات حواره لأنهض مسرعاً إلى البيت كى أسجل ما أردده . . وليس فى ذهنى أننى آخذ عن والدى من شخصيته شيئاً . .

كبار المشاهدين

وفى ليلة تالية وكانت المسرحية لا تزال تعرض على مسرح الأزبكية .. وأنا مرابط فى برج المشاهدة على الأطراف الخلفية للصالة . . جاءنى جرسون

من العاملين فى البوفيه . . يطلب إلى أن أتكرم بالالتفات إلى بنوار ٨ يمين فهناك من كلفه بذلك . وأشهد أنى لم أصدق عينى حين أمعنت النظر إلى حيث أشار فإذا بالبنوار يشغله الأستاذين الكبيرين الأستاذ توفيق الحكيم وبجواره الدكتور حسين فوزى . . كانت مفاجأة جعلتنى انتفض مسرعاً وهما يشيران إلى توفيق الحكيم يرفع عصاه كما لو كان يهتف مؤيداً أو مشجعاً . وحين وصلت إلى داخل البنوار هب توفيق الحكيم واقفاً وكانت هذه هى المرة الأولى التى أراه أو أحادثه . . « تعالى هنا . . إيه ده اللى انت عامله ده !! » وكان طبيعياً أن أسأله رأيه . . فأجابنى مسارعاً ليطمئنى عن رضاه « دا عمل كبير قوى . . دا اللى كان لازم يتعمل . . » وتململ الدكتور حسين فوزى وكان مستغرقاً بكليته فى متابعة المسرحية . . « سيبه يا توفيق دلوقت . ارجع مطرحك وابقى تعالى لنا فى الاستراحة » . .

وعدت فى الاستراحة وأنا أكاد أطير من الفرح ولا أقول الزهو . . فقد كان من النادر أن يحضر توفيق الحكيم لمشاهدة المسرح . . حتى مسرحياته ذاتها لم يكن يراها .. وأيامها كانت تعرض له فى دار الأوبرا مسرحية إيزيس ولم يكن قد شاهدها . . واستبقانى الأستاذين الكبيرين فى البنوار معهما حتى نهاية العرض . . وخرجت معهما إلى ساحة المسرح . . الدكتور فوزى يردد « دا عمل عظيم . . المهم ألا يركبك الغرور » . . بينما توفيق الحكيم يربط على كتفى « إنت مش فى حاجة لتشجيع . . المهم تحافظ على المستوى ده على طول . . ما تقدرش تتصور قد إيه أنا فرحان بيك .. » وقال الدكتور فوزى إحنا كلنا فرحانين بيك .. بس .. إياك والغرور » وكانت ليلة من أعظم ليالى عمرى .. فما كنت أحلم بأن يأتى الوقت الذى أكون فيه موضع إطراء من جانب توفيق الحكيم .. ومن بعدها حتى هذه اللحظة وأنا أنعم بتقدير الرجلين الكبيرين .

رجل ثالث .. شاهدته بعدها بليال جالس فى الصفوف الأولى بالصالة وكأنه يحاول أن يدارى نفسه من المشاهدين .. هـذا الرجل كان المرحوم الدكتور عبد الرزاق السنهورى لم أعرفه فى أول الأمر حتى لفت نظرى إليه أحد موظفى الصالة .. وقال أن من واجبى الذهاب لتحيته .. واندفعت لأباغته .. فنظر فى وجهى هادئاً باسما قلت « سعادتك مبسوط » ؟ ويبدو أنه لم يسمعنى .. فكررت السؤال . فازدادت ابتسامته .. أنا أصلى باحب المسرح .. وخصوصاً زى اللى انته بتكتبه ده . ما تسألش عن اللى بيهاجموك دا لازم يحصل .. والذى أسعدنى أن الرجل كان يعرفنى دون أن أراه .. وقد عشت ألقاه فى الليالى الافتتاحية لمعظم مسرحياتى التالية . وقال لى ذات مرة أنه شاهد الناس اللى فوق أكثر من سبع حفلات ، وكان كلما لقيته يربت على زراعى شاكراً أننى أهتم وأحرص على تحيته كلما رأيته فى المسرح .

آراء النقـــــاد

لكن كيف كان استقبال النقاد للمسرحية من بداية عرضها ؟! وماذا قيل عنها أيامها ؟! ليكون ركيزة لما ظل يكتب على مـــدى عشرين عاماً بعد ذلك ؟!

كان من أول المقالات التى ظهرت بعد عرض المسرحية مباشرة . . مقال المرحوم الدكتور محمد مندور . . بعنوان « تلميذى المشاغب » تحدث فيه عنى أيام كان أستاذى فى كلية الآداب . . ثم تلاه بالحديث عن الناس اللى تحت كبادرة غير مسبوقة لمسرح جديد يمتاز بالمعالجة الكوميدية الراقية بقدر ما يمتاز بتحميل المسرح رسالة هادفة . . ودعم المعالجة الدرامية بالفكر وهو شىء خلى

منه المسرح الحى قبلا . . كما سجل ظاهرة قوية ملحوظة على حد تعبيره .. وهى قدرة المؤلف على استلهام الروح الشعبيــة وتمــكنه من الحوار الشعبى الأصيل الذى يدل على معايشة حية للبيئة ..

أما الدكتور حسين فوزى . فـكتب يقول . . وأن أخفى إسمه تحت عنوان « أديب كبير » « أن هذه المسرحية من الأدب العالى حقاً وهى لمؤلف شاب من السهل التنبؤ له مستقبل عظيم إذا لم يركبه الغرور وثابر على الاطلاع والدراسة سواء فى الـكتب أو فى الحياة » ..

بينما قال عباس صالح « يبدو أن المؤلف لم يتعلم بعد كيف يمسك بزمام البناء المسرحى فقد كانت الحركة تبدو أحياناً شبه راكدة وإنما تميزت بالحوار المصرى الصادق الذى يحسنه تماماً » . .

أما الفريد فرج فقال « أن المسرحية تصوير لأزمة الطبقة الوسطى وحيرتها وأنت إذا شاهدت المسرحية فستجد نفسك حيـــال عمل فنى لو بذل الجهد فى تنقيته من كل فضول على فـكرته الأساسية لأصبح عملا كبيراً حقاً وتصويراً ذكياً وأميناً للطبقة الوسطى » .

وأفضل أن أتابع سرد الآراء التى استقبلت بها الناس اللى تحت فى أول ظهورها .. بدون تعليق من جانبى تاركاً للزمن وحده .. أن يتـكفل بالرد على ما قيل . . كذلك انبرى أنيس منصور ليساهم بدوره فى نقد المسرحية .. فقال « والرواية ليست متماسكة والأفـكار تجرى فيها حيثما اتفق . ولولا الحشد والحشر وافتعال الهدف لـكانت رواية جيدة تعبر بحق عن إحساس المؤلف وذكاءه .. أما أنا فأقف إلى جوار الناس اللى فوق وأبعث باعتذارى عن مقابلة الأوهام والخرافات التى تسكن الطابق الأرضى من البيت ومن الرواية .

وعلى لسان ناقد آخر هو على متولى صلاح « هى فى نظرنا فـكرة أكثر

منها مسرحية .. أو ليس فيها شبهه مسرحية معبرة مضيئة تملأ نفس المشاهدين بالمعانى الحية .. وليس فيها شخصيات تنبض بالحياة نبضاً قوياً محسوساً » .

فى حين كتب صلاح عز الدين « أن المسرحية بلا شك تمثل أملا زاهراً لمسرح مصرى حقيقى ذلك أن نعمان عاشور يحمل فى نفسه ثروة طيبة من الأفكار والأساليب المسرحية .. ويعرف كيف يرسم أعداداً كبيرة من الشخصيات الناجحة أغلبها مستوحى من الواقع الصادق القريب من النفوس .. ولكننا نأخذ عليه كرمه وسخاءه لأنه قد يضر أحياناً بقضية مسرحه » .

وكتب محمود أمين العالم « المسرحية استجابة فنية واعية لواقعنا الاجتماعى يتعمق فيها المؤلف علاقتنا الاجتماعية ويتسلل إلى نسيجها الحى . ويستشعر ما فيها من صراع بين قوى وقيم اجتماعية مختلفة ثم يجسد هذا الصراع فى نماذج وشخصيات صادقة ويقيم منه أحداثاً ومواقف حية ويصوغ من هذا كله وحده عمل فنى على درجة كبيرة من الجودة .. أن المسرحية مهما قيل إضافة طيبة إلى تراثنا المسرحى الحديث واستجابة واعية لأحداث حياتنا الاجتماعية الجديدة .

ومن مقال لمحمد دواره . . « تمنى المؤلف أن تكون مسرحيته كوميديا هادفة . . ولكنها كانت كوميديا مضحكة ليس فيها هدف لأن المؤلف أخفق فى اختيار النماذج البشرية التى ترمز إلى مصر الجديدة » .

عروض الهواه

ولا سبيل إلى القول أن المسرحية كتب عنها بعد ذلك وعلى مدى عشرين سنة تقريباً — الكثير من الآراء والأفكار . . وانتهى الاجماع فى شأنها إلى أنها البداية الأولى للحركة المسرحية الجديدة . . الخ . . الخ .. وكذلك مثلت

المسرحية على نطاق واسع . . قدمتها العديد من جماعات وروابط الهواة وفرق المدارس والجامعات والشركات. وكان أبرز العروض التى شاهدتها للمسرحية. عرضا قدمه وأخرجه ومثل فيه دور الأستاذ رجائى . . النجم الأول للسينما حاليا . . محمود يس فى بورسعيد . فى مبدأ نشاطه الفنى . . وقد بهرت بأدائه للدور ولم يدهشنى أن ينال فى السنوات التالية ما ناله من تفوق كممثل فى المسرح ثم فى السينما . . وكذلك عرض قدمته فرقة التمثيل التابعة لكلية تجارة جامعة القاهرة ، وكان هو الآخر من أنجح العروض ولا يجاريه فى ذلك إلا عرض شاهدته للمسرحية من سنوات غير بعيدة لفرقة التمثيل الخاصة بشركة مياه القاهرة. وهذه العروض وغيرها من عديد العروض التى كنت أدعى لمشاهدتها كمؤلف افادتنى كثيراً . . ووضعت يدى بل أنقذتنى من تقليد أى أسلوب عقيم من أساليب الكتابة المسرحية . . شائع فى حياتنا الدرامية بحكم حداثتها وخلوها من أى تراث مقوم . ذلك أن خلو حياتنا المسرحية قبلا من النصوص المحلية المؤلفة القابلة للتمثيل والتى لا تعتمد على نوعية مواهب صاحب الجوقة ومجموعة أفراد جوقته . . وعلى الدور المقتبس الذى يعاد تفصيله على الممثل الذى سيقوم بأدائه ، بما يتمشى مع ما يسمونه « اللون » الخاص به . . خلق فى المسرح المصرى أسلوبا تقليديا . الشىء الذى كان لى شرف السبق فى تحطيمه لأن تعدد تبادل الفرق المختلفة من المحترفين إلى الهواة لعرض المسرحية وتمثيلها بنجاح وتفوق وبدون عثرات فى غياب ممثلها الأول كشف لى عن القيم الفعلية للنص المكتوب بعيداً عن قيود تفرضها طاقة الفرق وإمكانيات الممثلين فيها .

أكثر من ذلك وأهم أن الأدوار المكتوبة التى أرسمها فى مسرحياتى لأشخاصها كانت هى التى تتيح الفرصة بالفعل لظهور وإبداع الممثلين الموهوبين. ولذلك كانت ولا تزال مسرحياتى مرحلة بعد أخرى ، بشخصياتها المرسومة

كشخصيات مسرحية أصيلة حية فى حد ذاتها أو على الأصح فى حد نصها . . بوتقة الانصهار الأصلية لعديد من الأبطال والنجوم المسرحيين الذين قاموا بأداء أدوار فيها بل دفعت بالعديد منهم إلى الصفوف الأولى أو أقعدتهم على أرائك الشهرة .

وهنا لا تفوتنى الإشارة إلى سؤال هام كثيراً ما وجه إلى من عديد المتابعين لنشاطى والدارسين لمسرحياتى .. وهو رأيى الشخصى كمؤلف فى الفرق بين أداء توفيق الدقن وأداء صلاح منصور لشخصية الأستاذ رجائى فى الناس اللى تحت . ذلك أن كلاهما قام بتمثيل الدور لعدة سنوات متصلة أبان عرض المسرحية فى مختلف المواسم .. ورأيى يمكن أن يتركز فى نظرة واحدة. هى أن توفيق الدقن بطاقته الضخمة على الأداء العاطفى القوى الحار والإندماج الكلى فى الدور . كان يطبع الشخصية بطابع أكثر صدقاً من صلاح منصور الذى وإن أدى الدور بمهارة وبراعة إلا أنها مهارة وبراعة صاحب الصنعة . . وفى هذا الجانب وحده ، جانب الصنعة الحرفية كان يكسب الدور حيوية ولكنه لا يكسبه البعد الواجب الذى يعبر عن مدلول الشخصية وحقيقتها .

وقد يكون من اللازم قبل الاستطراد فى الحديث عن مسرحياتى التالية . أن أحاول تقديم صورة ولو عامة عن الإطار الذى كان يدور فيه النشاط المسرحى أيامذاك ، وعن حال المسرح نفسه ونوعيته التى جعلت من مسرحيتى الأولى والثانية بمثابة فتح جديد أو قفزة غير منظورة للتطور بالمسرح كله. وليس فقط بفرقة المسرح الحر ، وبالتالى أكسبتنى تاريخياً لقب رائد المسرح المعاصر وهو لقب لم أسع إليه ولم أفكر فيه بل أنه ألصق بى إلصاقا وتأكد ولا يزال يتأكد مرحلة بعد أخرى على مدى السنوات التى تطورت فيها الحركة المسرحية نحو مختلف المسارى والاتجاهات .

وسأحاول إيضاح أصله وسببه الحقيقى بادئاً من المنطق الذاتى إلى قاعدة عامة فى قياس تلاحق الأجيال الأدبية والفنية ، وهو القياس الذى يصلح فى الحكم على ما يفصل بين منجزات الأجيال فى التطور بالنتاج الأدبى والفنى بل والفكرى أيضاً . فكثيراً ما يثار فى مختلف مراحل التطور .. موضوع سيطرة الجيل القديم على الأدب والفن وسد الطريق أمام الجيل الجديد فى تقديم أو نشر أو ظهور إنتاجه .. والواقع أن هذه الظاهرة موجودة .. ولكن مرجعها أساسا لا يرد إلى موقف الجيل القديم ورغبته فى التسلط الدائم وحجب الأجيال اللاحقة عليه من الظهور ، بقدر ما يمكن أن يرد إلى أوضاع المجتمع نفسه وتطوره وظروفه. فلا شك أن لكل جيل من الأجيال حاجته من الأدب والفن التى تختلف عن حاجة الجيل السابق عليه .. ولما كان كل جيل يمثل فترة أو مرحلة .. فان ما يفرض على الجيل هو حاجة المرحلة التى يوجد فيها لتعبير جديد يظفر به صاحبه على المستوى الذى ساد قبله .. ومن أجل هذا تتهاوى كالفراشات حول النور . . كافة محاولات تقليد السابقين والسير على نمطهم ونهجهم بل يلزم ويتحتم الأخذ عنهم والتطور عليهم بإنتاج معارض . . نابع أصلا منهم ولكنه خارج على إبداعهم . . شكلا ومضموناً أيضاً . . إنها عملية ديالكتيكية حتمية تميزها حيوية الفن ذاته كتعبير عن الحياة فى حركتها الدائبة المتجددة . . التى تجعل من الجديد امتداداً للقديم وفى نفس الوقت خروجاً عليه . . إن الجديد يجب أن يحمل صفات الماضى جنباً إلى جنب مع صفات الحاضر .. ليجمع بينهما فى صفة واحدة جديدة أخرى . تصبح بدورها حال وجودها صفة قديمة تتطور بماضيها وحاضرها إلى شىء جديد يجمع بينهما ولكنه خارج أو جديد مختلف متمايز عنهما وهكذا على مدار التطور الحى .

ذلك كان عين ما فعلت . . فقد أخذت من الحكيم متأثراً بثقافتي الدرامية بقدر ما أخذت من الريحاني . . فكان أن حاولت الجمع بين المسرح كنص مكتوب له بعض قيمته الأدبية وبعده الثقافي .. والمسرح كعرض قابل للتمثيل كما هو عند الريحاني . . ثم جمعت بين الإثنين من غير وعي مقصود . . لأبلور حاجة المجتمع إلى لون جديد من المسرح كان منطلق الوصول إليه . . هو طواعية الفكرة على صورة كلمة مكتوبة في الإمكان تجسيدها . . وباللغة التي تجعله مقبولا أو قادراً على التعبير عن واقع الحياة . . وهو ما كان يفتقر إليه المسرح أيامها . . فقد كان المسرح يدور في حلقة مفرغة من المعربات والمترجمات وفي حاجة إلى تجاوز هذه المرحلة إلى مرحلة جديدة . . قوامها التأليف الدرامي المحلي الخالص .. القائم على الموهبة والمعرفة الدرامية التي تساندها قابليته للعرض الجماهيري والقدرة على التعبير عن آلام الناس وآمالهم وتطلعاتهم في الحياة . . ولهذا وقفت من البداية أدافع بكل قوة عن استخدام ما سموه أيامها « اللغة عامية » في مقابل « العربية الفصحى » . . لأن شرط وجود المسرح الجديد المفتقد كان يعتمد أساساً على لغة تعبير درامية تأخذ في اعتبارها الجوهري التعبير الناطق الملاصق بالحياة الطبيعية الواقعية التي يعيشها الناس كل يوم . . فإذا أضفنا إلى ذلك موجة المد الزاحفة لتيار الواقعية كاتجاه أدبي غالب . . لأمكن تبين مدى الاستجابة إلى هذا اللون الجديد الذي قدمته من المسرح لمتطلبات البيئة المحلية من التعبير الدرامي المفتقد . .

الركود المسرحي

لقد كان ما يجري في المسرح خلال تلك السنوات أي عام ١٩٥٦ وماقبلها يقدم أكبر فرصة وأوسعها لظهور مسرح جديد . . يتجاوز ما كانت تقوم

فرقة الريحانى بتقديمه من تراث الريحانى وهو تراث يعتمد كلية على وجود الريحانى كممثل فـــذ . وما بدأت تقدمه بعض الفرق الأهلية الأخرى كاسماعيل يس .. مما يندرج تحت مواصفات مسرح الريحانى .. وهو الاقتباسات المعتادة من الكوميديا التجارية الفرنسية الخالية حتى من محاولات الريحانى وبديع خيرى فى تطعيمها ببعض مشاهد مشتقة من البيئة المحلية .. بينما يتنازع الجيل القديم والجيل الجديد المسرح القومى .. يحاول كل منهم تثبيت أقدامه على حساب الآخر .. بمعربات ومترجمات ومؤلفات جاوزها التطور .. وإليكم صورة خاطفة من عروض الفرقة القومية موسم ٥٥-١٩٥٦ تبين بوضوح ما كانت عليه حال المسرح أيامها .. فقد قدمت الفرقة عشر مسرحيات منها مسرحيات ليوسف وهبى .. وأربعة أخرى لقدامى المخرجين .. فتوح نشاطى وزكى طليمات والباقى لنبيل الألفى وحمدى غيث والزرقانى .. المتصارعة للسيطرة على الفرقة .. ومن مسرحيات يوسف وهبى دماء فى الصعيد وأعظم امرأة .. والأشباح لأبسن أخرجها الزرقانى .. ومقالب سكابان أخرجها حمـــدى غيث .. وشهرباد لعزيز أباظة من إخراج فتوح نشاطى ومسمار جحا لبا كثير أخرجها زكى طليمات .. ثم إيزيس لتوفيق الحكيم من إخراج نبيل الألفى وهكذا ..

عفاريت الجبانة

تلك كانت حال المسرح أيام عرضت الناس اللى تحت لتنتشل الحياة المسرحية انتشالا تاماً من وهدتها .. وتبدأ حركة مسرحية جديدة .. وفى هذه الفترة كانت وزارة الثقافة قد أنشئت وتولى أحمد حمروش إدارة المسرح

القومى . وأيامها وقع العدوان الثلاثى وجاء تعرفى على أحمد حمروش عن طريق المسرح . دعانى إلى لقاءه فى المسرح القومى . ثم طلب إلىأن أكتب مسرحية وطنية عن العدوان ووقوعه متأثراً بنجاحى فى الناس اللى تحت والمغناطيس لكنى لم أكن فى حاجة إلى مثل هـذا الطلب من جانب أحمد حمروش لأنى كنت بالفعل قد شرعت فى كتابة مسرحية من فصلين عن العدوان أوحت إلى بها واقعة فعلية بطلها أحـمد أقاربى . وهو الخبير التجارى الأستاذ عباس ابراهيم .. عديلى أو زوج شقيقة زوجتى .. كان الرجل ضابطاً احتياطياً فى الجيش استدعى للقتال لسابق اشتراكه من قبل متطوعاً فى حرب ١٩٤٨ بفلسطين . وكان يرابط بفصيلته على مشارف بور سعيد فى طريق مطارها بين منطقة الجميل والجبانة واستطاع الإفلات من الهجوم المباغت على المدينة . بعد مقاومة عنيفة .. واستقل هو ومن بقى من فصيلته قوارب الصيد عبر بحيرة المنزلة . ولكنه عاد محطماً أقرب إلى الموت منه إلى الحياة نتيجة ماعاناه من تلقى الصدمة الأولى للهجوم الغادر الغاشم . الأمر الذى انتهى به إلى حالة صحية فاجعة لايزال يعانى منها حتى اللحظة بعد طول هذه السنين .. قضيت معه ليالى عديدة وهو يعالج فى المستشفى العسكرى . وفى لحظات الصحو والتنبه كان يروى لنا الأحداث الرهيبة التى عاشها ليال ثلاث متصلة مختفياً فى داخل جبانة بور سعيد حتى استطاع الإفلات إلى قوارب النجاة على بحيرة المنزلة . ومنه استلهمت مسرحيتى « عفاريت الجبانة » .

كانت المسرحية على مستوى فنى معقول رغم أنى كتبتها فى خمس ليال متصلة . راعيت فيها الجانب الكوميدى كأساس وخرجت المسرحية نصاً من جزئين يستغرق عرضها مايعادل عرض فصلين وبالتالى تأكل السهرة التى كان حمروش قد خصص لها ثلاث مسرحيات قصيرة من ذات الفصل الواحد وعهد

بإخراجها إلى نبيل الألفى . فلما شرعنا فى البروفات تحتم اختصار النص ليكون من فصل واحد فقط . ولم يكن أو على الأصح لم يعد ذلك صعباً على تجاربى السابقة . ولكنى فى هذه المسرحية بالذات لم أكن قادراً على الاختصار أو الحذف . . لسبب واضح بسيط . هو أننى كتبتها فى نفس واحد . . على مدى خمس ليال لم أغادر أيامها البيت حتى فرغت منها . كانت مترابطة وخالية من أى استطرادات تتميز بالشخصيات الحية النابضة وبالمواقف الكوميدية الساخرة وبالحوار الحاد الدفاق . وقد عهد نبيل ببطولتها إلى عبد المنعم ابراهيم واشترك معنا فيها حسين رياض وكنا نجرى بروفاتها فى إحدى غرف الاستراحة بدار الأوبرا .

التأليف للمناسبات

وقد كشفت لى هذه المسرحية من خلال تأليفها وعبر إخراجها عن بعض خفايا الفن الدرامى التى لم أكن قد جربتها والتى تشكل فى أغلبها قضايا مسرحية واجهتها فيما بعد وعانيت منها كثيراً .. وأول هذه القضايا وأجدرها بالتقدير والتمحيص . التأليف المباشر أو طرق مايمكن أن نسميه عامة . . تأليف المناسبات . فالحق أننى منذ شرعت فى الكتابة للمسرح . لم أكن قد وضعت فى ذهنى أبداً أن أكون محترفاً . . أو بمعنى أصح . . أن أكتب مسرحية بناء على تكليف أو من واقع أحداث قد انفعل بها وأعايشها . صحيح أننى أقدمت على كتابة عفاريت الجبانة متأثراً بما استوحيته من وقائع على لسان بطلها نفسه ولم أتقيد بمطلب من أحد. بل كنت أتمتع بتمام الحرية فى أن أكتبها أو لا أكتبها. ولكنها مع ذلك كانت خارجة على نهجى الأصلى . وهو نهج قائم على استلهام

الرؤية الواسعة العريضة للواقع الحي الذي أتفاعل معه . بحيث إذا نضجت وتبلورت هذه الرؤية وجدتني مدفوعاً إلى تسجيلها . . أو على الأحرى نقلها بفضل موهبتي وبدافع من حاجتي الذاتية المحضة إلى التعبير عن هذه الرؤية ونقلها إلى الصورة الدرامية المجسمة التي نسميها المسرح . لكن عفاريت الجبانة جاءت عن غير استلهام لرؤية بعيدة الغور في الحاضر وممتدة إلى إبعاد مستقبليه . . وأثارها انفعال مباشر . . ومع ذلك فإنها لم تخلو من نفس طابعي في الكتابة . وهو الارتكان على رسم الشخصيات كأساس لتحريك الحدث في داخل بوتقة الانصهار والتفاعل الذي يطور البناء الدرامي تطويراً ديناميكياً ناطقاً . ومن أجل ذلك تميزت المسرحية بالشخصيات الحية . . وبالسخرية اللاذعة . . وغلب عليها طابع الفكاهة العميقة بحيث استثارت بعض النقاد كنغم شاذ عن إيقاع المناسبة وجديتها مع أنها كانت في الصميم من واقع الإحساس الشعبي والروح المصرية الأكيدة . ورغم نجاح المسرحية ونيلها للجائزة الأولى بين المسرحيات التي كتبت عن العدوان الثلاثي . إلا أنها لم تقدمني أنا نفسي كعمل درامي يمكن أن يقف على مستوى واحد مع رصيدي السابق من الأعمال . ذلك أنني لم أرتح إليها كتسجيل مباشر لاصق لمناسبة واقعة . وقد كان لذلك كما قلت أثره اللاحق علي في الكتابة للمسرح بعد ذلك . . فرغم اهتمامي بما يمكن أن أسميه التأريخ الدرامي لمراحل التطور الاجتماعي . . واستكشاف الرؤية المستقبلية من خلال العلاقات الاجتماعية المتجددة . . فإنني تعقدت تماماً من كتابة ما أسميه مسرح المناسبة . ولهذا عجزت تماماً عن الكتابة عن نكسة ٦٧ بقدر ما أشعر بالعجز حالياً عن الكتابة عن معارك أكتوبر ٧٣ . وتلك قضية هامة من القضايا التي لابد أن يقف عندها كل كاتب . . لأن أدب المناسبات . . من أخطر ألوان الأدب التي تواجه به موهبة الكاتب سيما الكاتب الملتزم الملاصق لواقع العصر الذي يعيشه .

أما القضية الثانية البارزة التى واجهتنى فى هذه المسرحية فتأتى من جانب الإخراج نفسه . فقد كانت هذه هى المرة الأولى التى اشترك فيها مع مخرج مثل نبيل الألفى يركز على الناحية الجمالية كأساس فى إبرازه لما يقوم بإخراجه من مسرحيات . أن نبيل الألفى من أكثر المخرجين حفاوة بالنص الذى يخرجه ومن أفضلهم احتراماً لكلمة المؤلف . لهذا كان حريصاً كل الحرص على النص كما قلت من فصلين لا من فصل واحد . ولكن حمروش أو ربما أحد آخر غيره .. رأى أن يقدم العرض على أساس ثلاث مسرحيات من فصل واحد . وكانت المسرحية الثانية التى ستقدم للزميل الصديق الفريد فرج .. وهى من فصل واحد .. ودار البحث عن مسرحية ثالثة حتى أمكن العثور عليها . واقتضى الأمر والحال كذلك أن اختصر مسرحيتى من فصلين لفصل واحد حتى تتعدد ألوان السهرة المطلوبة .

كان نبيل قد أعد مشروع الإخراج وخطط للديكور والإضاءات والمواقف الموسيقية بحيث أحاط النص بهالة مبهرة .. فجاءت عملية الاختصار أكثر وقعا عليه . وأوقفنا البروفات واشترك مع نبيل فى عملية الحذف ولكننا لم نختصر المشاهد وإنما اختصرنا الكثير من عبارات الحوار ووصلنا إلى حل موفق بخلق فاصل إظلام بين الفصلين . بحيث تبدو المسرحية وكأنها من فصل واحد ويستغرق عرضها ربع ساعة أقل من المدة المحددة سابقاً . ونجحت الفكرة إذا أمكن المحافظة على الشخصيات كما رسمتها .

وأصبح إيقاع العرض أسرع بحيث أبرز الجانب الكوميدى فى داخل ما أبدعه نبيل من إضاءات وديكور وموسيقى . المهم أن الانسجام كان كاملا وتاماً بينى وبين نبيل حتى أنى حين ألفت مسرحيتى التالية للمسرح القومى .. وهى الناس اللى فوق .. صممت على أن يقوم نبيل باخراجها لسبب بسيط

وهام .. هو حرص نبيل على كل كلمة تقال من كلام النص . لكنني وجهت أيامها بمعارضة الكثيرين بحجة أن نبيل مخرج جمالي أكثر منه مخرج كوميدي . وقد يكون من أنسب ما يكتب بعد ذلك أن ألخص المسرحية وموضوعها إذ أنه لم يقدر لها أن تنشر كنص حتى الآن .

يدور موضوع المسرحية في منطقة الجبانات التي نزل فيها جنود الاستعمار بمظلاتهم وفي حوش أحد المقابر . حيث نرى عبد العزيز وصلاح من متطوعي الحرس الوطني وقد دخلا يحتميان بالجبانة في الظلام ولا يلبث عم « أحمد » خفير الجبانة أن يخرج عليهما من غرفة داخل الحوش فيظنانه عفريتاً ولكنه يطمئنهما بأنه الخفير الذي يقيم مع أسرته في المقبرة . وتخرج زوجته وأولاده على أصواتهم ويبدو الجوع على الأطفال بعد أن ظلوا أياماً يتبلغون بالخبز الجاف والملح داخل الجبانة . ويدرك عم أحمد أن الشابين من جنود الحرس الوطني .. فيتفق معهما على طريقة لمقاومة العدو إذا هاجم جبانتهم . وفي ذلك الوقت يسمع طرق على الباب ويستعد كل منهم لإطلاق النار ولكنهم يجدونها صفية بنت عم أحمد وقد جاءت لتمهد لأسرتها طريق الفرار إلى مكان آخر . ولكن الأب يرفض بشدة ويقول أنه يفضل أن يقاوم العدو وهو في أرضه . ويحاول عبد العزيز المرح في أوقات الشدة أن يحصن الباب بالزير والمدفع وحبل الغسيل كطريقة من طرق اختراعاته الكثيرة المضحكة وفي هذا الوقت يدخل عبد المنعم زوج صفية وهو الآخر جندي في الحرس الوطني ويتعرف على زميليه ويروي لهما آخر أخبار المقاومة فيقول أن الأعداء عادوا إلى التحصن في المطار حتى يصل أسطولهم البحري . ويحاول عبد المنعم أن يحمل عم أحمد على مغادرة المكان معهم ولكنه يصمم على البقاء ويعرض عبد العزيز أن يبقى معه . ولكن عم أحمد يقنعه بأن له هدف في بقائه وحده .. ويخرج الجميع إلا هو

بعد أن يتفقوا على خطة المقاومة تكون الجبانة مركزها .

وفى المشهد الثانى . نرى عم أحمد الذى كان يدعى إذا فاجأته قوات الأعـــداء أنه أعمى وكسيح يتحدث مع عبد العزيز عن الموقف وهما يفتشان ملابس أحد الجنود الفرنسيين الذين تمكنوا من قتلهم ليلة الأمس . فيجدان علبة صغيرة يتضح أنها جهاز راديو وأصبعاً آخر لا يعرفان ماهو فيلقيانه جانباً . ويحاول عبد العزيز كعادته فى المرح أن يدير الراديو بينما يسأل عم أحمد عما حدث عندما كان يجرى مع زملائه فى الجبانة وهم يحملون جثة الجندى الفرنسى فيخبره بأن الانجليز حضروا إليه مع عادل المترجم المصرى المنضم إلى المقاومة والذى يوهم الأعداء أنه يعمل معهم . وحين سألوه عن الأصوات التى يسمعونها تنبعث كل ليلة قال لهم أنها أصوات عفاريت الجبانة تخرج ليلا من القبور فبث بذلك فى نفوسهم الرعب . ونفهم من سياق العرض أن مسألة عفاريت الجبانة التى تطارد الأعداء قد انتشرت وصدقها الكثيرون .

وتنتهى المسرحية بمفاجأة العدو لعادل وعم أحمد وعبد العزيز والراديو فى أيديهم يدور على محطة مصر . ويتضح أن الأصبع النحاس الذى ألقوه جانباً كان جهاز للارسال والاستقبال . . وأنه أرشد الأعداء إلى مكانهم . وتدور معركة بين الجنود المعتدين وبين الرجال الثلاثة يسقط فيها عبد العزيز شهيداً وهو يصيح منبهاً زملاء له كانوا قادمين إلى الجبانة . وفى هذه الحالة يدخل زميله صلاح بمدفعه الرشاش ويصوبه إلى قلب الجندى الذى قتل عبد العزيز بينما يختطف عادل مسدسه ويطلقه على آخر . ويفر الباقون فيتبعهم صلاح ويصرعهم ثم يعود ليبكى صديقه الشهيد بدموع حارة ويرثيه رثاء ألماً . وبذا تنتهى المسرحية بمقارنة عفاريت الجبانة الباسلة بشياطين الجو المعتدين . .

والنص كان مليئاً بالفكاهة والحركة .. تمتزج فيه الكوميديا بمواقف تراجيدية هى التى تكون البذرة الأولى التى كانت من مقومات أعمالى المسرحية بعد ذلك والتى لم تظهر بصورة متكاملة إلا فى عيلة الدوغرى . ولكن قبل الانتقال إلى الناس اللى فوق يهمني أن أسجل بعض من الآراء التى أثيرت حول عفاريت الجبانة . من ذلك ما كتبه رشدى صالح حين شاهد العرض . وكان على معرفة كاملة بحكم صداقتنا القوية بالبطل الذى استلهمت منه أحداث النص وهو عديلى الأستاذ عباس ابراهيم .

قال الأخ رشدى صالح كان بطل رواية عفاريت الجبانة يجلس بجوارى مرتدياً ملابسه العسكرية ويسهر لأول مرة بعد أن شفى من الهزة العصبية التى حدثت له فى المعركة . وعندما انتهت الرواية سألته ..

— ما رأيك ؟..

قال ..

— عمل جيد .. وإن كان المؤلف تدخل فى بعض الحوادث ..

ولكن رواية عفاريت الجبانة فيها مقدرة على خلق المواقف المسرحية . وفيها جهد طيب . لكن من حق المؤلف أن أقارنها بأعماله التى قرأتها وبروايته الأولى التى شاهدتها منذ عام . لقد آلمنى أنه صور بعض المتطوعين بصورة هزلية . وجعلهم يضمون المدفع المقدس الذى اشترك فى ضرب الأعداء .. فى فتحة « زير » .

وجاء الرأى الآخر على لسان محمد دوارة وهو كاتب تعود على مهاجمة

مسرحياتى من البداية لكنه خرج على مألوف عادته هذه المرة فقال ..

أشهد أن المؤلف والمخرج تعاونا فى إخراج وتقديم لوحة مصرية إنسانية نابضة بالحياة تخضع لأسلم قواعد الفن المسرحى المثـالى . وكان نعمان عاشور فى هذه المسرحية مؤلفاً مسرحياً حقيقياً لأن المسرحية فنية وموقفه وكان متفوقاً فى اختيار الجو الذى أدار فيه حوادثه كما كان أستاذاً فى رسم شخصياته وتلوينها وفى وضع ما دار على ألسنتهم من حوار يتمشى مع الطبيعة البشرية واعترف له بأنه نجح فى إضحاكنا ضحكات صادرة من أعماق القلوب كما نجح فى حملنا على البكاء فى نهاية المسرحية بموقف إنسانى طبيعى لا مبالغة فيه .

التاريخ الاجتماعى

كانت الأرضية التى افترشت عليها موضوع مسرحيتى الأولى المغاطيس حياتنا الاجتماعية فى فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها . وكانت المسرحية بغض النظر عن موضوعها الظاهرى تتصدى للتعبير عن حقيقة موضوعية رئيسية هى بداية ظهور طبقة طفيلية جديدة من أثرياء الحرب . طبقة تتقدم صاعدة على أكتاف الجموع الشعبية مع أنها منبثقة منها لخلق تكوين طبقى مغاير للتكوين الرأسمالى الذى لم يلحقه الرسوخ وتعثر به التطور لينطوى فى ظلال الإقطاع ويتحطم معه . وذلك ما يمثله تماماً الحاج أبو المال صاحب البقالة . . والعلاقات الاجتماعية المتجددة التى يحققها وجوده . . وتلخصت رؤيتى فى أن هذه الطبقة الوسيطة من تجار السوق السوداء والسماسرة والمرتشين الخ . . أى ما يمكن أن نسميه الرأسمالية التجـارية . رأسمالية الاستهلاك . . . سيكون لها شأنها فى بناء التطور المقبل لحياتنا الاجتماعية إن لم تكبح جماحها القوى الشعبية أو تضعف من وجودها رأسمالية إنتاجية واعية .

أما الناس اللى تحت فإنها كانت تفترض أرضية المرحلة اللاحقة على ذلك المرحلة المتأججة التى تلت حقبــة الحرب العالمية الثانية وامتدت بعدها بداية التحرك الثورى الذى مهــد وأنبت ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ . إنها مرحلة التضارب الطبقى العميق الذى بات يحرك المجتمع من أغواره السفلى لجمع بين العمال والمثقفين فى بوتقة الانصهار مع الفلول الخابية من الإقطاع القديم المندحر والطبقات الشعبية العاجزة . وهـــذا ما يصوره بالفعل السكان اللى تحت فى بدرون الست بهيجة . أما رؤيتى لهذه المرحلة فقد تركزت فى محاولة تبين الخطوط الثورية الحقيقية التى تدفع الجماعات إلى التفــكير فى مستقبلها ونشدانها لحياة جديدة أفضل كأساس لتطلعاتها المستقبلة .

معنى هذا أننى كنت أقوم بتأريخ التطور الاجتماعى . . أرصده وأسجله وأرسم خطوط مساره أو متجه نحو الغد . ولــكن بعد سنوات من ظهوره وتبلوره . وقد جاءت مسرحيتى الناس اللى فوق تتمة لهذا التيار الذى لم أخطط له وإنما وقعت عليه موهبتى الدرامية الصادرة عن وعى اجتماعى كان ولا يزال يطفى عليها دائماً صفة الالتزام . وقد كان أكثر من أدرك ذلك بين عشرات النقاد الذين تصدوا لنقد مسرحياتى . باحث غير معروف سجل هذه الحقيقة فى مقال عابر بمجلة المسرح عام ١٩٦٦ وهو يتابع نوعية المسرح الذى أكتبه والغريب أننى حتى الآن لم ألتق بهذا الناقد . ولا أدرى لماذا انقطع عن الــكتابة حتى كان يغنينى عن عشرات بل مئات من « المتنـــاقدين الأدعياء » .

يقول صاحب الدراسة وهو السيد حسن عيد الذى عنون دراسته بأنها بحث عن المسرح المصرى فنياً ووظيفياً .

ونعمان عاشور واكب بإنتاجه المسرحى الثورة المصرية منذ طلائعها الأولى

عام ١٩٥٥ وتطور معها فى مفهومه الثورى الاشتراكى فى خط متصل مضطرد. ويخيل إلى أنه يسير فى إنتاجه المسرحى وفق مخطط مدروس يضمه لمرحلة من المراحل ويشتقه من القيم والمفاهيم التى حصلها بثقافته . ولذلك يعتبر مؤلفاً ملتزماً التزاماً كاملا .

والحقيقة أننى لم أكن أخطط لشىء . وإنما كانت موهبتى الواعية عن غير وعى منى هى التى تستوعب المراحل فإذا نضجت جوانب الرؤية . . دفعتنى إلى تسجيلها . وذلك بالفعل ما حدث بالنسبة لمسرحيتى الناس اللى فوق . فقد شرعت فى كتابتها على أثر انتهائى من الناس اللى تحت مباشرة . . وفى صفاء ووضوح وتمكن لا يعرف التوقف . . وأن استغرقتنى عاماً كاملا . فقد كان من الواضح أن رؤية الواقع بعد الناس اللى تحت جاءت متأخرة إزاء ما حدث أو طرأ من تطور على الحياة الواقعية للمجتمع . بمعنى — أن الضربة السياسية الماحقة التى وجهتها ثورة ١٩٥٢ إلى النظام الملكى والإقطاع بصدور قوانين الإصلاح الزراعى أدت إلى انهيار مفاجىء لوضع طبقى بكامله . . وضع كان قد استنفذ بالفعل أسباب وجوده . . فلما شرعت فى كتابة الناس اللى فوق . . متفاعلا مع هذا الواقع كان ما حدث وكأنه تحقيق كلى لما كان يمكن أن أعالجه فى حقبة الثورة منذ كتابة الناس اللى تحت . . وهو انطلاق الجماهير الشعبية إلى التطلع لحياة أفضل . كنت سأحاول الدعوة إلى القضاء على الإقطاع بوصفه النظام الحائل دون أى تطور . فإذا بالإقطاع وقد تحطم متناثراً وكأنه حاجز من الطين . وهكذا شرعت فى كتابة الناس اللى فوق على أرض ممهدة . . فخرجت فيها . . أو خرجت هى بى إلى غير المعتاد قبلا . . وهو المعالجة الدرامية لموضوعها . وعلى العكس أخذت من الواقع وضعاً ناضجاً تمت معالجته وأصبحت الرؤية فيه واضحة . وتمثل هذا الوضع فى انهيار الباشا ومن حوله وتنكر الكل له بسقوط النظام الذى أوجده . . وهو سقوط

كان يمكن أن يستطيل رغم أفوله وحتمية انهياره لولا توزيع الأرض وإصدار قوانين الإصلاح الزراعى والقضاء على رأس الإقطاع . . وهو النظام الملكى . الشيء البارز الواضح الذى عنيت بمعالجته . هى الفلول الانتهازية المرتبطة بالإقطاع . . والتى أخذت تزحف نحو الكيان الاجتماعى القائم لخلق الطبقة الجديدة المتولدة عن الإقطاع لتمتد زاحفة إلى السيطرة والهيمنة الطبقية على مدار المستقبل . وهكذا كانت شخصية خليل بك شقيق الباشا فى الناس اللى فوق هى الحصيلة الأكيدة للرجعية المتطورة التى أحاطت بثورة يوليو ١٩٥٢ . . وظلت تلتف بها لتبرز مع إقرار القوانين الاشتراكية بعدها بسنوات . . ولتكون هى الطبقة التى داست عيلة الدوغرى ودكتها دكاً عام ١٩٦٢ وما بعده وراحت تسيطر لتقود التطور إلى نكسة ١٩٦٧ وهى نفس الطبقة التى سمت ولا تزال تسعى إلى هدم المكاسب الاشتراكية حتى بعد أكتوبر سنة ١٩٧٣ بل وفى ظله الباهر فما خليل بك فى الناس اللى فوق إلا الصورة الباكرة لنادر بك فى بلاد بره عام ١٩٦٦ . وما نادر بك إلا الصورة الباكرة للطبقة الطفيلية طبقة الوسطاء والمرتشين وتجار السوق السوداء من الذين باتوا يكونون الرأسمالية التجارية المتحكمة والموجهة للمجتمع الاستهلاكى القائم .

● الناس اللى فوق ●

والحق أننى لم أشعر بلذة الكتابة ومتعتها إلا فى الناس اللى فوق . فهى كوميديا صافية دقيقة النسج . كانت معاناتى فيها معاناة لذيذة شيقة حتى أننى من شدة متعتى بها . كنت وأنا أكتبها فى راحة نفسية تامة إلى درجة جعلتنى أستمتع بكل سطورها حتى حفظت حوارها عن ظهر قلب . كانت

فى الواقع مجالا ومرتعاً خصيباً لجلاء موهبتى فى التمكن من هذا اللون من الكوميديا الرقيقة الرفيعة التى تجعل مؤلفها وهو يكتبها يراها أمام عينيه مجسدة وكأنها أخرجت ونجحت بالفعل . ولهذا فما كاد الصديق أحمد حمروش يطالبنى بها على إقبال موسم ١٩٥٧ حتى وجدها جاهزة بين يديه . وكان طبيعياً أن تأخذ المسرحية مكانها كمسرحية الافتتاح لموسم المسرح القومى .

وكل الذين قرأوا الناس اللى فوق قبل تقديمها على خشبة المسرح أجزموا بنجاحها الأكيد مثلى . . ولكنهم وضعوها فى مكانة فنية ومرتبة درامية أقل وأدنى من الناس اللى تحت مع أن العكس كان صحيحاً فى تقديرى . ولعل الناقد الوحيد الذى أدرك قيمة هذه المسرحية هو الصديق أحمد عباس صالح . ولهذا أطلق على أيامها رغم اتهامه لى بالسذاجة أحياناً . . « بأننى التلميذ المخلص لتشيكوف » . . أما الأخ أحمد حمروش فقد أخذ المسرحية من جانب نجاحها المرتقب كنص كوميدى فكاهى قوى يحمل مضموناً اجتماعياً مكملا للناس اللى تحت . . ولهذا كان شديد الحماس فى احتضانه للنص إلى درجة أنه ضن بإخراجها إلا على من يثق به . وكان الفنان المرحوم سعيد أبو بكر أيامها هو أثيره المفضل وموضع ثقته الكوميدية . وأعترف أننى لم أوافق على ذلك الاختيار . . من ناحية لأن سعيد أبو بكر لم يكن مخرجاً ولم يسبق له الإخراج على حد معرفتى به . . ومن الناحية الأخرى لأن المسرحية تحتاج إلى تفسير ربما كان بعيداً عن إطار تفكيره . وظل أحمد حمروش يقنعنى بحجج عديدة كان أهمها . أن أحداً لن يستطيع إبراز الكوميديا الناعمة التى يحملها النص غير سعيد وأنه يرى فى سعيد الضمان الوحيد لما اشترطه دائماً بالنسبة لمسرحياتى وهو عدم تغيير لفظ منها بواسطة المخرج إلا بمعرفتى . أضف إلى ذلك أن المخرجان اللذان أخرجا المغناطيس والناس اللى تحت لم يعرف عنهما أن أحدهما

كان مخرجاً . فلا إبراهيم سكر كان قد سبق أن أخرج قبل المغاطيس . . ولا كال ياسين سبق له أن أخرج قبل الناس اللى تحت . ولم يقنعنى منطق الأخ حمروش بقدر ما أقنعتنى ثقتى فى النص الذى أكتبه وهى قناعة لازمتنى حتى اللحظة . . لأن طريقتى فى التأليف ذاتها وأسلوبى فى الكتابة المسرح . . لم تكن تحتاج لأكثر من الأمانة فى تجسيد النص بالاعتماد على الشخصية المرسومة والكلمة التى تقولها . فما دامت تؤدى بصدق كما هى فى النص . . فليس يهمنى بعد ذلك العناصر الإضافية الأخرى التى تتناول العرض . . وهى الديكور والإضاءة والموسيقى وملابس الممثلين الخ . . لأن مسرحى يقوم على الكلمة والممثل .

مصارعة المخرجين

ولم أتردد فى قبول إخراج سعيد أبو بكر المسرحية إلا أياماً معدودة . راجعت فيها الكثير من الاعتبارات التى رسبت فى واعيتى وتقديرى دائماً بالنسبة لكل مسرحية أكتبها . وجاء إخراج سعيد أبو بكر المسرحية بعد ذلك ليؤكدها . وتلك الاعتبارات تتركز فى أن نصوص مسرحياتى كما هى على الورق نصوص مجسمة تجسيما دراميا لا يمكن أن يكون المخرج فيها دور أبعد من نقلها على خشبة المسرح لتعرض أمام الجمهور . أما حين يتدخل المخرج بصورة أو بأخرى . فإن النص الذى أكتبه يفقد الكثير لا من معناه ولا من مبناه فحسب . . ولكن الكثير من حيويته فى العرض كنص كتب ليمثل وليلعب فيه الجمهور والمشاهد دوره التقليدى كحائط رابع . ذلك ما كشف لى عنه الخلاف فى إخراج الناس اللى فوق . وما جعلنى دائماً وفى كافة المراحل

بعد ذلك أتشبث بحتمية التمسك الحرفي بالنص الذي أكتبه وعدم السماح لأي مخرج بأن يغير بمفهومه عليه . وبهذا انبعث الخلاف الدائم بيني وبين جميع المخرجين الذين أخرجوا لي نصوصي التالية . حتى جاءت مواسم كنت أنادي فيها صارخاً بأن أقوم بإخراج مسرحياتي بنفسي . خصوصاً بعد أن أثبتت التجربة العملية . إن أدنى محاولة من أي مخرج لإقحام نفسه على نصوصي . . بوسيلة أو بأخرى . . كانت تؤثر على كافة أبعاده الدرامية والفنية والفكرية . وهي الأهم عندي بالفعل . لأنني لا أقدم في مسرحياتي مشاهد مسلية للاضحاك وإنما مشاهد حية لتقديم أفكار حية لا انفصام بينها وبين حياة الناس وتطور المجتمع الذي يعيشون فيــه . كان الأمر يحتاج دائماً ولا يزال يحتاج بالنسبة لمسرحياتي أن يقوم بإخراجها من يؤمن بنفس أفكاري ومبادىء وحقيقة الرؤية الكامنة التي يبشر أو يدعو إليها النص . أما من ناحية الصنعة الإخراجية نفسها . فلم تكن نصوصي تحتاج إليها . . إلا في حدود تقبل الجمهور . أعني عرضها حسب قواعد العرض الدرامي العادي الذي يستند أصلا وأساساً إلى الكلمة المكتوبة والممثل الذي يجسدها . والأمثلة كثيرة لعمل أقربها قابلية للتدليل . . مسرحيتي عيلة الدوغري وبلاد بره وكلاهما من النصوص التي تنتمي إلى التأريخ الاجتماعي الواسع العريض في رصد التطور . فقد نجحت الدوغري كما لم تنجح بلاد بره . . لأن . الصديق عبد الرحيم الزرقاني لم يتدخل بأي تفسير مخالف لما ينطق بها النص في كل كلمة من حوار فيه . بينما اهتز النص في بلاد بره . . لأنه حاول أن يفرض بعض صنعته الإخراجية على أكثر من مشهد فيها مستوحياً الاتجاهات الإخراجية الجديدة التي كانت قد بدأت تسيطر على بقية العروض أيامها . . كالتجريدية والتعبيرية والرمزية الخ . .

ولقد حاول الزرقاني قدر جهده وارتكاناً على تجاربه . . أن يصور

الشخصيات المرسومة بممثلين لا تسعفهم طاقاتهم الفنية على أداء أدوارها ، وتلك قضية هامة وجوهرية . . قضية اختيار الممثلين للأدوار التى يقومون بها وكانت هى بالفعل عصب الالتقاء بينى وبين سعيد أبو بكر فى إخراجه للناس اللى فوق .

حمروش والمسرح

لم أكن أعرف حمروش من قبل توليه المسرح القومى إلا بكتاباته فى مجلة التحرير . فلما وقع العدوان عام ٥٦ وكتبت عفاريت الجبانة بدأت ألتصق بحمروش وبالمسرح القومى . ونمت بيننا صداقة قوية . كان منشأها إخلاص حمروش للمسرح ورابطة القربى فى الفكر بيننا . والحق أن الرجل كان يحب المسرح حباً ملك عليه نفسه وجعل كافة العاملين فيه ومعه يبادلونه نفس الود . وهذا ما جعلنى أثق فيه من البداية . فلما عهد بالناس اللى فوق لسعيد أبو بكر كان من اللباقة بحيث لجأ إلى الإقناع . . ولم يتشبث تشبثاً كاملا . لسعيد كل ما فى الأمر أنه طلب إلى أن أسمح له بإعطاء نسخة من النص لسعيد . وهنا يحضرنى تقليد قويم استنه حمروش لأول مرة . فمنذ تحرير العقد معى عن المسرحية طالبنى بالموافقة على أن يخصم منه المبلغ اللازم لطبع عشرين نسخة على الرونيو . بحيث تكفى للتوزيع على جميع الممثلين القائمين بالأدوار فى المسرحية بعد اختيارهم ، فلا يكتفى الممثل بقراءة أو حفظ دوره فقط بل يقرأ النص كاملا ويدرس دوره بين الأدوار التى يقوم بها زملاؤه ، ومن المؤسف أن هذا التقليد لم يستمر العمل به .

ونعود إلى إخراج الناس اللى فوق . والذى يبدو أن سعيد أبو بكر كان

قد قرأ النص قبل أن يعهد إليه به حمروش . وكان قد رسم بالفعل طريقة إخراجه له . بدليل أنه اتصل بى بعد يوم واحد ، وراح يطرى ما فيه من مواقف وشخصيات لم يسبق أن قدمت على المسرح المصرى على حد معاصرته له . ثم التقينا للاتفاق . وجاءنى بالنص الذى كان معه .. وراح يقلب الصفحات ليحاول التدليـل على أنه لم يختصر منه مشاهد وإنما بعض السطور وبعض المواقف الصغيرة التى تؤثر على وضع الـكوميديا عند العرض . فاستشاط غضبى من أول لحظة .. ولـكنه رجانى أن أصبر حتى يشرح لى رأيه .. وكان يتلخص فى أن الـكوميديا كفن والمسرح أصلا كفن .. قوامه التركيز .. خاصة فى الـكوميديا . وهو يرى أنى أستطرد مع حوارى الجميل إلى ما يخرج بى أحياناً عن صميم الحدث . ولذلك يرى أن يضاعف من نجاحها باختصار بعض أجزاء من الحوار .. خاصة تلك التى ألجأ فيها إلى بعض فقرات لشرح رأيى . وراح يقرأ لى بعض الأمثلة ويدلل على رجاحة الاختصارات التى أجراها مؤكداً أنه لن يضيف من عنده كلمة واحدة . لأن النص غنى ولأنه لا يمكن أن يتصور من يستطيع كتابة حوار على مستوى حوارى .. الخ .

كان سعيد يحاول أن يبدى اللباقة . ولـكن لأنه صاحب شخصية تلقائية مثلى . فلم يستطع أن يخفى عنى ما قرره بالنسبة لاختصار بعض المواقف بغيـة تسخين المواقف الحامية الأخرى . وهنا وجدتنى أقف محتجاً وأنصرف عنه بأسلوب غاضب لا يتفق مع طبيعتى ولا يستجيب لمحاولاته اللبقة فى إقناعى لـكى أستمع حتى النهاية لفـكرته .. مقسماً إنى إذا لم أوافق عليها فسينسحب من تلقاء نفسه ولن يخرج النص . ولم يطل الجدل بيننا . فقد كانت الناس اللى فوق قطعة عزيزة غالية من عصـــارة فـكرى ووجدانى وموهبتى . وحاول حمروش أن يقنعنى بوجهة نظر سعيد ولـكننى أبيت وطالبته إما بتحديد مخرج

آخر أو أسحب المسرحية . وتوسط الدكتور مندور محاولا إقناعى . وكانت حجته أن المسرحية ستنجح مهما أدخل عليها أو حذف منها لأنها نص مسرحى يتوفر له كافة شروط النجاح . وطالت القطيعة بينى وبين حمروش لمدة أيام ثم اتصل بى سعيد أبو بكر مبدياً أنه عدل نهائياً عن أى تدخل فى النص ويريد أن يطلعنى على من اختارهم لتمثيل الأدوار . ورحبت بالخطوة . فقد كان يهمنى بالفعل أن يتحدد الـ « كاست » قبل الشروع فى الإخراج حتى لا يحدث ما يحدث دائماً .. وهو اختيار الممثل ثم تعديل الدور على حسب موهبته .. لا على حسب ما هو مرسوم لشخصيته فى النص . وتلك قضية أخرى من القضايا الشائكة التى ورثها المسرح من عهود الفرق المسرحية التجارية . أيام الريحانى ويوسف وهبى والكسار . إذا كانت الشخصيات ترسم على مقياس الممثلين الذين سيقومون بأداء أدوارها أو تعدل أثناء البروفات لتلائم الممثلين الذين سيقومون بتمثيلها .. الشىء الذى أحرص على تلافيه دائماً . ولا يتفق بحال مع طبيعة أسلوبى فى كتاباتى المسرحية التى تعتمد كلية على رسم الشخصيات والتى لا وجود فيها للبطل الكاسح المسيطر الذى ينفرد بالبطولة ..

توزيع الأدوار

جاء توزيع سعيد أبو بكر للأدوار موفقاً ومبهجاً لدرجة أننى لم أستطع مقاومة إعجابى به فقبلته .. ذلك أنه عرف كيف يوفق بين تجربته الكوميدية وشخصيات النص المرسومة . وأتاح له النظام الذى وضعه حمروش للفرقة فرصة الاختيار بحرية سيما ولم يكن لدى الفرقة أى نص آخر يعادل فى قيمته

نص الناس اللى فوق . ولكن سعيد رحمه الله حاول الارتكان على توفيقه فى اختيار الـ« الكاست » ليعود إلى إقناعى لنظرته التى تحتم الاختصار فى بعض المشاهد .. وذلك ربما بروح الموظف لا بروح الفنان . أن الدكتور على الراعى مدير عام الفنون المسرحية والموسيقى .. وهو يعرف مدى صداقتى الحميمة له .. قرأ النص ويرى أننى كمؤلف .. يجب أن أسلم إلى حد معقول بما يراه المخرج ما دام لن يخل بالنص . خاصة وأننى لست من رجالات المسرح مثله .. بل إننى أديب صاحب نص .. بينما هو المخرج صاحب العرض . وتلك نظرية كان لها أثرها وأهميتها فى تطور الحركة المسرحية بعد ذلك لأنها خلقت الفرصة أمام المخرجين ليحملوا راية الدعوة الهوجاء .. إلى أن المخرج صاحب العرض . وبالتالى فمن حقه أن يتدخل فى النص الأمر الذى نزل بالتأليف المسرحى إلى مرتبة التبعية للاخراج . أما أنا فقد رفضت ذلك رفضاً قاطعاً . لأننى أعتبر نفسى ومن واقع تجاربى السابقة .. كاتب لا تنقصه الدراية بالأغوار البعيدة للمسرح برغم نشأتى الأدبية خارجه . ذلك أن العبرة فى حالة الكاتب بالذات ليست بالنشأة والعيش داخـــل المسرح كدار عرض أو كمؤسسة درامية فنية .. ولكن العبرة تكون بموهبة الكاتب نفسه ومدى تمكنه من أبسط قواعد العرض الدرامى . وهى قاعدة التعبير المباشر اللاصق بجمهور الصالة وتحطيم ما بين الممثل والمتفرج من فراغ بحيث يلغى ما يسمى بالحائط الرابع . لأن الكاتب وخاصة الذى يكتب مسرحاً واقعياً .. ما دام يصدق الواقع فلا بد وأن يصدقه الواقع على صورة مباشرة تتجلى فى تجاوب جمهوره . وهو تجاوب أساسه الإقناع الدرامى وخلاصته أن يرى الجمهور فيما يشاهد ما يمكن حدوثه بالفعل فى حياته . وما يستحيل استبعاد وجوده من واقع هذه الحياة .

ولعلي أعود إلى هذه النقطة مرة أخرى بل مرات فيما أسجله من تطورات الحياة المسرحية بعد ذلك . .

لكن المهم أنني رفضت قبول مزاعم سعيد أبو بكر عن فكرة الراعي لأن الراعي كان ينظر إلى المؤلفات المحلية نظرة متعالية . وظللت على تشبثي بحتمية عدم الاقتراب من أي كلمة أو حتى حرف في النص . وعلى هذا الأساس بدأنا بروفات المسرحية بعد توزيع نسخة منها على كافة الممثلين المشتركين فيها وقد دعاني سعيد أبو بكر للبروفة الأولى برجاء أن أقرأ أنا نفسي للممثلين نص المسرحية بالكامل . ثم أناقشهم فيها موضحاً وجهة نظري . وكانت هذه بادرة طيبة وتقليد حميد سيما وأن معرفتي بأغلبهم كانت لا تزال ضعيفة . فهناك الممثلين الشقيقين الكبيرين المرحومين فؤاد شفيق وحسين رياض . . ثم هناك سناء جميل ونور الدمرداش . أما الباقين فقد كنت أعرفهم وجميعهم بما فيهم سناء جميل ونور كانوا يقومون بتمثيل أدوار ابراهمي وتمثيلياتي الإذاعية . أما حسين رياض وفؤاد شفيق فلم يكن لي سابق معرفة بهما .

صلابة حمروش

أتممت قراءة النص ورحت أفسر لهم جوانبه بما لا يخرج من حدود أبعاده الظاهرية . وقال المرحوم حسين رياض أن الموضوع جديد وجيد والحوار لا بأس به . ولكن المسرحية ينقصها عنصر الكوميديا الفاقعة التي تجعلها « تطرقع » . وحاول سعيد أبو بكر أن يستدرجه لكي يقر بطول الحوار والمشاهد المطوطة . ولكن الرجل صمت حتى يستمع لأراء الآخرين . ولم يبد المرحوم فؤاد شفيق أي اعتراض . . بينما أظهر نور الدمرداش سخطه

لصغر الدور المعهود إليه .. لأنه ليس دور بطولة . فى حين قرر كمال حسين أن هذا هو الجديد فى المسرحية . لأنها مسرحية لا تعتمد على البطولة الفردية قدر اعتمادها على الأداء الجماعى . . وقررت سناء جميل أنه من الأفضل أخذ فرصة لكى يعيد كل ممثل قراءة دوره ثم يناقشنى أنا والمخرج فيه على مدار البروفات.

وتوالت البروفات بعد ذلك . فلم يظهر أحدهم أى اعتراض على النص أو دوره فيه .. فيما عدا المرحوم حسين رياض . فقد كان يحاول ما وسعه الجهد أن يضيف العبارات التى يراها دافعة إلى الضحك . وكنت أعترض عليه دائماً والغريب أن سعيد أبو بكر كان فى كل مرة أو محاولة من جانبه ينحاز إلى صفى . وأخيراً تبينت الحقيقة . . فقد كان المرحوم حسين رياض أيامها . يهتم كل الاهتمام بالسينما . ولم يكن هناك فيلم فيه أب يخلو من حسين رياض على طريقة السينما فى احتكارها لبعض الممثلين فى الأدوار التى ينجحون فيها . وكان يريد التخلص من الدور لكثرة مشاغله وإرهاقه فى الأفلام السينمائية لولا اللائحة التى وضعها حمروش أيامها . وهى إن كان كل ممثل مهما كانت مكانته لابد إذا وقع عليه الاختيار فى دور أن يلعبه . وهذه قاعدة استنها حمروش أيامها للفرقة محطما بذلك الارتكان على مبدأ الإعفاء من الدور والذى كان دائماً ما يبعد بعديد من الممثلين ماداموا قد اتفقوا مع المخرج على التخلى عن أدوارهم إذا شاءوا . وهذه آفة من الآفات التى أفسدت الحركة المسرحية فيما بعد لأن التفريط فى مثل هذه اللائحة الإجبارية جعل العديد من الممثلين فى المسرح القومى وغيره من الفرق الحكومية يتركون أدوارهم إلى مجالات أخرى أكثر ربحاً كالسينما والتليفزيون ومن بعد ذلك فرق القطاع الخاص التى انتعشت فيما بعد ذلك بسنوات قليلة . .

لـكن الشيء الغريب الذى استلفت نظرى فى تلك المرحـــلة . أن حسين رياض حين يئس من إعفائه من الدور استكان للمسرحية وبدأ يندمج فى بروفات الإخراج اندماجاً كاملا وبشغف متزايد خاصة حين أحس بمحاولات فؤاد شفيق شقيقه فى التفرغ كلية للدور وبالتالى إجادته وأحكامه . وهنا لا يجب أن يفوتنى تسجيل ظاهرة أخرى جديرة بالتسجيل بالنسبة لاحترام الممثل لمهنته . . فقـــد كنت ألحظ بروفة بعد أخرى . . حضور فؤاد شفيق وحسين رياض بانتظام قبل موعد البروفات بوقت كاف وجلوسهم على مائدة القراءة والمطالعة . فى حين نظل ننتظر معظم الممثلين الآخرين فترات طويلة قبل البدء . بل كان يحدث أحياناً أن يترك بعضهم البروفات التى يجرى فيها التدريب على أدوار أخرى غير دوره . ولا يعود إلا بعد البحث عنه . أما فى القهوة المجاورة يلعب الطاولة . وأما فى أمكنة بعيدة كل البعد عن المسرح حتى نضطر إلى إحضاره بالقوة . وأذكر ذات مرة أن استشاط سعيد غضباً لأن نور الدمرداش ترك البروفة بدون إذنه . ووجدناه بعد ساعة كاملة فى أحد أركان قهوة متاتيا . فألغى سعيد البروفة محتجاً وطالب بمعاقبة نور بمقتضى اللائحة . وخرجنا بدون بروفة .. وأخذنى المرحوم فؤاد شفيق إلى جلسة فى بار قريب لنحتسى البيرة .. كان يريد أن يناقشنى فى دور الباشا . فقد أعاد قراءة النص بالـكامل من جديد . ولاحظ الرجل أنى غير مرتاح لموقف نور الدمرداش لأن استهتاره بالدور يعنى أنه لا يعجبه .. وأنا أشعر فى داخلى بأن فى ذلك إهانة لشخصى كمؤلف . فإذا بالمرحوم فؤاد شفيق يحمل حملة جارفة على الممثلين الجدد جميعاً وعلى أنهم لا يحترمون الفن ولا يقدرون مسئوليتهم على حقيقتها . وروى لى أنه يذكر ذات مرة إن كان عليه حضور

إحدى البروفات فى مسرحية كان يشترك فى تمثيلها مع الريحانى عام ١٩٣٤ .. قبل تأسيس الفرقة القومية . واضطر إلى السفر يومها إلى بنها بمناسبة عائلية هامة .. فلما اقترب موعد البروفة وكانت فى السادسة بعد الظهر .. لم يجد القطار الذى يستقله إلى القاهرة .. ولم يكن معه ما يكفى لاستئجار سيارة .. فاضطر إلى ركوب عربة نقل وجاس فوق أكياس بذرة القطن ليصل إلى المسرح قبل بدء البروفات حتى إذا وصلت السيارة لشبرا تهاوى من تحته كيس البذرة فوقع على الأرض .. والحمد لله كانت السيارة واقفة . ورغم إصابته فى ذراعه فقد سارع إلى استئجار تاكسى من شبرا ووصل إلى المسرح قبل بدء البروفة بدقائق والدم ينزف من حاجبه . وأرانى موضع الجرح القديم الملتئم . وحضر البروفة « بدمه » ... كانت نكتة ضحكنا لها . ثم راح يسألنى عن دوره فى المسرحية . من الواضح أننى أسخر فيها من الباشوات . ولكنه يحس بما هو أبعد من ذلك خلف الخيوط المرسومة منها دقائق الشخصية .. وهذه الخيوط تضايقه فى الدور لأنها تحد من سخريته وبالتالى تؤثر على الجانب الفكاهى أنه تعود دائماً أن يسيطر على الدور الذى يمثله وشخصية الباشا كدور لو آداها كما رسمتها فستسيطر عليه . كان المرحوم فؤاد شفيق يجادلنى فى عمق ثاقب لم أكن أتوقعه منه . فلما راجعته فى ذلك أجابنى ببساطة . يا ابنى أنا مثلت حتى الآن أكثر من خمسين شخصية فى أكثر من خمسين مسرحية .. فلا تدهش وقد كان يمكن أن أكون مؤلفاً مثلك وأحسن منك . . ولكن لكل إنسان موهبته فى عمله الذى خاق له . . وأنا خلقت ممثل . . ثم استطرد يشرح لى قصة قيامه بدور الست هدى فى مسرحية شوقى وكيف اختاره عزيز عيد لهذا الدور رغم معارضة الكل . . وأنه بعد دور الست هدى هذا . لم يقع على دور يناسب طاقته ويشبع فنه غير دور الباشا فى مسرحيتى ولهذا فهو حريص على أن يؤديه بكل أبعاده ليستعيد به حيويته الفنية المفتقدة . وليعود إلى خشبة

المسرح وهو فؤاد شفيق وليس مسخاً من تلك المسوخ التى تحترف الإضحاك .
يهزنى المرحوم فؤاد شفيق بهذه الأقوال . فرحت أفسر له الدور كما رسمته بكل أبعاده وجوانبه . فالباشا يتصرف على طبيعته . . وهى طبيعة الإنسان الماكر القلق ولكن بخفة ظل غير عادية .. لأنه رجل خفيف الظل أصلا . مثلك تماماً يا أستاذ شفيق . . وهز الرجل رأسه وهو يوافقنى . . هذا ما أحسست به وأنا أدرس الدور . وهذا ما أعجبنى من سعيد أبو بكر حين اختارك لتصوره . . لأن الدور دورك تماماً . ولكنه أبى قبل أن نفترق إلا أن يأخذ منى وعداً بألا أعتج عليه إذا ما أدخل فى الدور بعض صنعته من « الافيهات » اللازمة .

لقاء جورج أبيض

وتوالت البروفات وفوجئت فى ذات يوم وأنا أتجه إلى قاعة التدريب بمن يستوقفنى . كان المرحوم الأستاذ فتوح نشاطى وقد أمسك بذراعى وراح يهزنى فى إعزاز وتقدير . . ثم قبلنى واحتضنى لقد رأى الناس اللى تحت وأعجبته . وقرأ الناس اللى فوق وهو يبحث عنى ليهنئنى بها متوقعاً نجاحها الأكيد مقسماً على أنه كان يتمنى إخراجها ثم أخذنى إلى غرفة جانبية تؤدى إلى خشبة المسرح وهو يردد « يا جورج بك . . أهه . . نعمان عاشور اللى انت عاوز تشوفه أهه » كان الأستاذ الكبير جورج أبيض جالساً على أحد المقاعد . وفى أول الأمر بدى أنه لم يلتفت جيداً أو ربما كان لم يسمع ما قاله الأستاذ فتوح . . فلما رآنى أمد يدى إليه . والأستاذ فتوح يردد . « جيت لك بنعمان عاشور بتاع الناس اللى تحت » . . هب واقفاً وجذبنى إلى أحضانه وهو يربت على خدى « تعالى يا ابنى . إنت فين وكنت فين من زمان . . يا ريت طلعت من قبل كده بسنين . . هودا المسرح اللى كنا عاوزينه . . بس ياخساره . . جه متأخر

علينا » . وإنني على قدر ضعف ذاكرتي لا أستطيع أن أنسى هذه الكلمات أبداً . . فلا تزال تطن حتى اليوم في أذني بالنبرة العجيبة التي كان يتميز بها صوت جورج أبيض . ودعاني إلى قدح من القهوة . ولكني اعتذرت بالبروفة وقال له الأستاذ فتوح . عنده رواية ثانية أجمل كان . الناس اللي فوق . وهز المرحوم جورج أبيض رأسه . ثم وعدني بقراءة النص ومناقشتي فيه بعد ذلك الشيء الذي لم يحدث لأني لم أحظ بعدها بلقاء الرجل العملاق .

فؤاد شفيق وحسين رياض

ومن ثم حلت الليلة التقليدية المثيرة . ليلة افتتاح الناس اللي فوق . وأشهد أني واجهتها بثقة لم أعهدها في نفسي من قبل . كنت واثقاً كل الثقة من نجاحها ولذلك ذهبت إلى مسرح الأزبكية على آخر لحظة ولم تكن الصالة مليئة وإنما كان الجمهور يغطي ثلاثة أرباع المقاعد فقط . وجلست كعادتي في آخر الصالة . بينما جلست أمي وزوجتي وبعض أفراد العائلة في إحدى البناوير ليكون أبرع ما تنطق به أمي رحمها الله في ختـام العرض . . أن تعاتبني لأني صورتها في الرواية كشقيقة زوجة الباشا . . الست سكينة . . أدركت ذلك وأحسته بفراسة من واقع عديد من الألفاظ والاصطلاحات التي كانت تنطقها نعيمة وصفي التي مثلت الدور والتي تعودت أن تقولها هي نفسها وأخذتها أنا من على لسانها في رسمي لشخصية الست سكينة .

ونعود إلى ما وراء الكواليس . فبعد نزول ستار الفصل الأول مباشرة أسرعت إلى غرف الممثلين لأطمئنهم على أدائهم . وكانت صدمة قاسية أن أمر خلف نافذة الحجرة التي كان يجلس فيها الأخوين حسين رياض وفؤاد شفيق

فإذا بحسين رياض يبدى عدم رضاءه عن دوره الذى أداه . ناعياً على الفرقة قبول نص على أنه كوميدى وليس فيه شيء من الكوميديا . بينما فؤاد شفيق يستمهله فى حكمه على العرض إلى آخر الليلة . وكان طبيعياً أن أحجم عن دخول حجرتهما . وحين نزل ستار الختام لم أتردد فى الجرى هرباً من الجمهور الذى التف حولى مهنئاً ثم أسرعت ناسياً نفسى إلى حجرة الأخوين الكبيرين . كانت المسرحية تختم بموقف فى منتهى الدقة والخطورة . وهو خروج الباشا إلى الجمهور بعد نزول الستار يشكو لهم تجبر زوجته عليه . . ويتوعــد لهم بكتابة مذكراته السياسية لهم . وقد أداه المرحوم فؤاد شفيق ببراعة ومهارة واقتدار فاقت كل تصورى لأن أى ضعف أو خلل فى مثل هذا الموقف كان سيقضى على الخاتمة ويترك انطباعاً سيئاً لدى الجمهور . واقتحمت الغرفة وتعلقت برقبة فؤاد شفيق وقبلته فإذا الدموع تنهمر من عينيه . . كان فرحاً إلى أقصى حدود الفرح بالدور . . وكان يردد «الحمد لله . . لقد رجعت إلى المسرح والشهادة لله . الفضل لك . . » وجذبنى حسين رياض من كتفى . . وهو يعاتبنى على أننى لم أهنئه . . مثل فؤاد . . فقبلته وقبلنى . . بينما راح فؤاد شفيق يؤكد له . . « علشان تصدقنى . . مش قلت لك أصبر . . وأنت شفت بعينك » . كان الفصل الثالث من الفصول القوية . . وقد أتاح الفرصة لحسين رياض أن يؤدى دوره فيه بمقدرة كوميدية فائقة وتجاوب معه الجمهور تجاوباً حاراً جعله يكذب نفسه كما قال لى بعد ذلك . وأسرعت إلى سناء جميل فوجدتها تنتظرنى على أحر من الجمر . . وهى تهزنى من ذراعى مردده . . « أنت عظيم » وكان هذا هو الشأن مع بقية الممثلين .

وترددت فى الليالى التالية على المسرح كالعادة . وقد بلغ من نجاح الناس الى فوق أن أصبحت الأوزه التى تبيض الذهب بالنسبة للمسرح القومى .

ولذلك ظلت تعرض على مدار المواسم لمدة ست سنوات . يعرضها المسرح القومى كلما أعوزه النجاح الجماهيرى وأفلست مواسمه أما أنا فلم أكف عن مشاهدة المسرحية على مدى عرضها وكل مرة ازداد رغبة فى مشاهدتها من جديد . دخلت ذات ليلة من الليالى الباكرة فى تقديم المسرحية . أثناء عرضها لأول موسم . دخلت على الأخوين فؤاد شفيق وحسين رياض بعد أن اطمأن قلبى إلى ارتياحهما نهائياً للنص . ودار جدال مثير بيننا حول نجاح المسرحية .. كان من رأى حسين رياض أن حوارها جيد وهو السبب فى ذلك ، فلما راجعته بالنسبة للموضوع وطريقة وأسلوب المعالجة . . قال أنهما يأتيان فى الدرجة الثانية بعد الحوار . أما المرحوم فؤاد شفيق فقد كان يرى العكس . وراح يدلل لأخيه من واقع الأداء نفسه . أن قيمة المسرحية تكمن فى مواقفها الكوميدية التى يسندها الحوار اللامع . ودليله على ذلك . . أنه وهو صاحب حرفة كوميدية . يحاول كل ليلة أن يستغل بعض الألاعيب الكوميدية المعروفة .. فيدخل بالمديد من « أفيهاته » فلا يتجاوب معها الجمهور بقدر تجاوبه مع الأداء الطبيعى الخاضع لكلمات النص . . ويصرخ حسين رياض متشبثاً برأيه « الحوار كما قلت » . . ذلك أن كلام النص . . على بساطته يطرقع فى الصالة ويلصق بأذن الجمهور وفهمه إلى حد أن أى محاولة لتغييره لا بد وأن تبوء بالفشل . وتركتهما على هذا الاعتقاد مطمئناً إلى نجاح المسرحية بوجود من يفهمها مثل هذا الفهم من الممثلين فيها .

أما عن المرحوم سعيد أبو بكر . . فأذكر أننا خرجنا ومعنا الأخ حمروش إلى إحدى الفنادق . . الفوندانا بجوار القصر العينى الجديد على النيل . . وجلسنا إلى قرب الفجر نتبادل الإطراء والسناء فهو يرجع الفضل إلى حلاوة النص وأنا أرجع الفضل إلى براعة الإخراج . . ولم ننصرف إلا بعد أن سجل

سفيد على وعداً . إذا كتبت مسرحية أخرى ألا يخرجها أحد غيره . . وصار من بعدها كلما لقينا صديق . . يشير إلى على أننى . « المؤلف بتاعه » .

جماعة الرفق بالباشاوات

ولست أجد ما أرويه بعد ذلك عن هذه المسرحية وذكرياتها إلا شيء غريب وعجيب فى بابه . فقد حـــدث بعد إدخال التليفزيون أن أعاد المسرح القومى عرضها فى مرحلة من مراحل انتكاسه وحتى يستعيد بها جمهوره الهارب منه كالعادة . وجاءت عربة التليفزيون لتسجل المسرحية . وأجريت بروفات الإلتقاط استعداداً للتسجيل فى الليلة التالية كما يحدث دائماً . فلما جاءت الليلة التالية . فوجئنا بسحب العربة وإلغاء التسجيل بناء على أمر عاجل صادر من مكتب الوزير . وحاولت الاستفسار فلم نحظ بجواب شاف . . فيما عدا ما قيل من أن المسرحية تتعرض لموضوعات سياسية شائكة ليس من المصلحة أن تعرض على شاشة التليفزيون . . وقال بعضهم أيامها أن المسرحية تسخر من الباشاوات والسياسيين الكبار والخط السياسى للدولة كان يحبذ مهادنتهم فى تلك الفترة . أما أنا فلم أتأثر كثيراً أو قليلا من مثل هذا الموقف المشين لأنه كان قد تكرر معى فى مسرحيات أخرى سبق عرضها قبل هـذا التاريخ وأوقف عرضها مسرحياً بالفعل بناء على أوامر عليا عاجلة وهى مسرحية « سيما أونطة » وكان ذلك قبل وجود التليفزيون بالطبع وعلى التحـــديد فى موسم ١٩٥٨ . الشيء المحزن حقاً والخسارة الأكيدة حرمان التليفزيون فيما بعد ذلك من مسرحية ناضجة تحفظ فيما تحفظ من تراث للأجيال المقبلة أداء الشقيقين الكبيرين . . « فؤاد شفيق وحسين رياض » .

ويبقى بعد ذلك أن ننقل لكم قطاف من بعض ما كتب عن هذه المسرحية حال عرضها . ومدى ما حظيت به من جانب النقاد والدارسين . وآخرهم المرحوم فتوح نشاطى فى الجزء الثانى من مذكراته عن المسرح . والذى تلازم ظهوره أثناء كتابتى لهذه الذكريات عام ١٩٧٤ .

يقول الأستاذ فتوح فى حديثه عن موسم ١٩٥٧ « وحظيت بمشاهدة الناس اللى فوق . للأستاذ نعمان عاشور . وكان الإقبال عليها رائعاً والتجاوب تاماً . بين أحداثها وجمهور النظارة الذى كان يحس فى كل لحظة أنها شريحة نابضة بالحياة تعكس له حياته اليومية . وأعظم ما شاقنى فيها رسم الشخصيات وحوارها اللامع وتلك الحركة الفياضة التى لا تدع المشاهد مجالا للتنفس . صحيح أنها لا تقوم على قواعد البناء الدرامى التقليدى ولكن الكاتب المسرحى النابغ يستجد قواعد وقوانين جديدة . إن الرواية التمثيلية فعل يعبر عنه بالحوار وقوام هذا الفعل هو شد اهتمام النظارة كما أن قوام الحوار ينبغى أن يكون هو الطبيعة . أن مسرحية لا تثير أحداثها اهتمام الجمهور ولا ينطوى حوارها على الصدق والحقيقة هى مسرحية من الممكن أن تكون عملا أدبياً مثيراً ولكنها ليست رواية تمثيلية . ولا شك أن نعمان عاشور قد فتح بهذه المسرحية عصر الواقعية فى مصر بعد الثورة »

مواقف النقاد

ومن ثم ننقل بعض الآراء التى تكشف عن مواقف الكتاب . . قال عبد الفتاح البارودى . . « تجربة أخرى تقدمها الفرقة المصرية . كتبها نعمان عاشور مؤلف رواية الناس اللى تحت ، ولكنها تدحرجت من تحت لفوق

فساها الناس اللى فوق . أول ما شطح نطح فتهكم على الصحافة فى أول مشهد ثم شطح فى ثانى مشهد فنطح نفسه . . تهكم على التأليف الإذاعى وهو نفسه مؤلف إذاعى . إن الرواية تفتقر إلى المنطق المسرحى فى المادة والأسلوب فى المادة تشبه فى جوهرها مسرحية توفيق الحكيم الأيدى الناعمة . مع فارق واضح وهو أن فكرة الحكيم متماسكة فنياً . . ومن ناحية الشخصيات الرئيسية فإنها تحكى ولا تتحاور وتصطدم اصطدامات سطحية ولا تتصارع ولكن تتصارع على ماذا ؟ ليس فى المسرحية شىء حيوى محدد يصلح للصراع المسرحى مجرد استعراضات واستطرادات شملت حتى المذهب الوجودى وكان هذا نموذجاً لعدم التعمق . فإن المؤلف تهكم أيضاً على الفلسفة الوجودية لمجرد أن بطل الرواية شرب كأس فرموت وإذن فهو وجودى . هذا المثل وحده يضمه إلى قائمة الذين يتعرضون لمذهب لم يدرسوه . ورغم ذلك فإن محاولته تثير الابتسامات لأنه كان خفيف الدم . ولكن الرواية ليس فيها جديد على مسرحنا . . والمخرج والممثلون هم الذين يستحقون كل تقدير . ولولا جهودهم لتدحرجت الرواية من فوق لتحت .

ولا حاجة إلى التعليق من جانبى على مثل هذا الكلام إلا أن البارودى استمر ولا يزال على هذا النهج من محاولة تصفيه مسرحياتى جميعها بمثل هذه الضحالة الواضحة . . يشاركه فى ذلك دائماً وأبداً أنيس منصور . . وكلاهما يمثل موقفاً ثابتاً فى معارضته الدائمة المتصلة للأدب الوطنى التقدمى الذى بدأ يكتسح كتيار عارم كافة المدارس الأدبية والفنية الأخرى ويضعها فى الظل ويحجبها بقوة وإخلاص عن التأثير فى الجمهور القارىء والمشاهد خاصة فى تلك الفترة الباكرة من حياة الثورة . . والقوى الرجعية تتزاحم على أبواب جحورها لتقبع بآدابها وفنونها داخل كهوف الاختباء وتتحين الفرص لمعاودة

القفز على الأوضاع من جديد . وها كم ما قاله زميله الآخر « أنيس منصور » .

لا تصدق نعمان عاشور إذا قابلك على باب الأزبكية وألقى بمسئولية فشل مسرحيته على رؤوس الممثلين الذين يخترعون كلاماً من عندهم . مع أن فؤاد شفيق وسناء جميل وحسين رياض ونعيمة وصفى والحريرى وإحسان شريف هم المظلات الواقية التى أنقذت المسرحية من السقوط الأكيد . . ومسرحية الناس اللى فوق بلا حوادث لأنها مسرحية « جو » والحركة المسرحيةمعدومة والموضوع غير محدد .

وإلا فما هو موضوعها ؟ أن المؤلف يريد أن يصور لنا فى الفصل الأول الممل السخيف جواً نعرفه وقرفنا منه جو الباشاوات السابقين وحياتهم البليدة والرشوة والتفاهات التى تتحكم فى حياتهم وكانت تتحكم فى حياتنا . وتجىء عرضاً شتائم للصحافة التى كانت تصور فضائح الباشوات كما يفعل المؤلف . وتجىء الإذاعيات المسلسلة التى اشترك المؤلف فى إحداها ؟ ثم زوجة الباشا وهى أحد بنات الناس اللى تحت وماذا فعلت فوق وكيف حاولت أن تجرجر أهلها إلى فوق ومعها كل القيم الاجتماعية والأخلاقية .

ونحن فى هذه الرواية نرى هدفاً يبحث عن قذيفة تصيبه ، نرى مصيدة تطارد فأراً ولا يستطيع الإمساك به حتى تهبط الستار هذا الهبوط الاضطرارى إنها نفس المواقف والشخصيات التى ظهرت فى مسرحيته السابقة الناس اللى تحت والمسرحيتان متشابهتان تماماً حتى فى الإسم فأنت تستطيع أن تسمى هذه المسرحية أيضاً « الناس اللى تحت » وتسمى تلك « الناس اللى فوق » . . مع اختفاء المرح والحقد فى مسرحياته الأخيرة . وأنا أقترح على المؤلف أن يأخذ رأى الجمهور فى التسمية . . وحتى تظهر النتيجة يحسن أن يجعل اسمها الآن « الناس اللى . . . » ويبدو أن المؤلف قد فهم خطأ النقد الذى وجه إلى

المسرحية الأولى فقد كانت شخصياتها عائمة . ولكن فى هذه المسرحية جمد شخصيتها وجعلها ألواحاً من الثلج . كان فى المسرحية الأولى يرسم بالقلم الرصاص أما فى هذه المسرحية فقط ضغط بالقلم على الورق فبرزت الخطوط وتمزق الورق والموضوع معاً . فلا ترابط بين الشخصيات ولا بين الفصول .

وفى مسرحيته « اللى تحت » كان نعمان عاشور يقف وراء الرسام عزت بل فى حلقه ويتكلم وكان عزت ضعيفاً تافهاً خرافياً . ولكن فى مسرحيته « اللى فوق » يقف وراء المهندس حسن ، يقف وقحاً غبياً . مع أنه ليس فى حاجة إلى الكلام ، فهو صاحب حق . فهو نحن جميعاً . ولكن مسرحية « اللى فوق » أوضح صورة لضياع حقوق الناس عند ما يكون المحامى تافهاً جاهلا وإذا كان المثل يقول ، لا يضيع حق وراءه مطالب . فإن هذا الحق فى « اللى فوق » قد ضاع ويضيع ما دام المطالب هو المهندس حسن والمؤلف نعمان . . ! ومع ذلك فالمسرحية فيها خفة دم نعمان عاشور وروحه المرحة ولا يعيبها إلا أنك لا تجد المؤلف فى أكثر المواقف .

ولذلك إذا ذهبت إلى مسرح الأزبكية فخذ أحد الكلاب البوليسية واصعد إلى ما وراء الستار فستجد هناك عشرة يبحثون عن المؤلف . .

وأنا أعتقد أن الفنان نعمان عاشور كان فى بطن عبد المقتدر باشا عند ما سحب منضدة الويسكى وراح يقول : أنا وجودى . . والوجودى معناه أن الإنسان يعمل زى ما هو عايز . والمؤلف كذلك وهو فى حيرة الدعاية والطبل والزمر قد سحب قلمه ورقد وقال :

أنا المؤلف . والمؤلف معناه أن الإنسان يكتب زى ما هو عاوز .

بقى أن تضحك على الناس اللى . . بيألفوا . . !

وليس ما كتبه السيد أنيس منصور نقداً . . إنما هو سباً علنياً يمكن أن يقع تحت طائلة القانون . وحكمه بفشل المسرحية من البداية . كذبه الواقع الذى جعل من الناس اللى فوق بالذات أنجح مسرحيـــة حتى اليوم فى تراث المسرح القومى . الشيء الذى تشهد به الأرقام وسنوات عرضها التى استمرت ست سنوات كاملة كانت فيها الناس اللى فوق . هى المسرحية الوحيدة التى تدر دخلا لشباك الفرقة . والشيء الذى قد يلفت النظر فى تعليق السيد أنيس منصور وزميله البارودى عن المسرحية هو اتفاقهما على تسفيه هجومى على الوجوديين وفلسفتهم . . ذلك أن كلاهما فى تلك الأيام .. كان يحاول أن يحتمى بالوجودية كاتجاه فنى وفكرى جديد . . زعموا أنه سيلغى الاشتراكية ويقضى عليها وعلى فلسفتها التى كانت تعم الفكر الثقافى المصرى حينذاك . . وقد تكرر ذلك فى محاولات أخرى حين برزت اتجاهات مشابهة خلال المراحل التالية كالعبث واللامعقول . فكان يتكالب عليها أعداء التقدم الاجتماعى لمحاولة تبرير عداوتهم للفكر الاشتراكى . ونفس الشيء حدث فى المجال الثقافى الغربى بأسره . إذ تحاول الاحتكارية العالمية برجعيتها الجارفة أن تغمر مجتمعاتها بتيارات متعاقبة من الفلسفات المنحرفة الشاذة التى تجتذب الشباب إلى مهاويها وتبعدهم عن الدعوة الاشتراكية والاجتماعية أياً كان مصدرها . . وما الهيبيز وغيرهم من ألوان الخنافس إلى جانب ألعاب الكارانيه إلا نوع من هـــذا الاتجاه المرسوم .

تضـــارب النقـد

ونعود ثانية إلى بعض ما أثير حول المسرحية حين عرضها لأول مرة . قال الصديق رشدى صالح . . سأتكلم عن الشخصيات لأن المؤلف أعطانا

رسماً بارعاً لها .. وامتاز بنحت شخصية الباشا ورقيقة هانم وخليل بك . وامتاز المؤلف أيضاً فى كتابة الحوار . وفى استخدام عنصر المقابلة طوال المسرحية . فقدم لنا رقيقة فى مقابل الباشا من ناحية وفى مقابل أختها الطيبة سكينة من الناحية الأخرى. وقدم لنا حالة الناس اللى فوق بعد أن جردهم التاريخ من السلطان فى مقابل حالتهم أيام كانوا تنابلة السلطان . وهكذا فالموضوع عبارة عن رسم حياة لمدد من الناس فاجأتهم الثورة فطاش صوابهم ووجدوا أنفسهم فى مأزق . أخذ المؤلف الموضوع من ناحية المأزق القهرى الذى تحكم فى هؤلاء الناس ووضعهم وضعاً طروباً مبهجاً . يسخر منهم الجمهور هـذا النوع من السخرية الرقيقة التى لا تبلغ حد الضحك العنيف الدموى ولا تبلغ الزراية والتحقير . والكوميديا هى هذا الفن الذى يشترك مع التراجيديا فى أنها تغزو عواطفك وتوزع فى مشاعرك قصة حياة عاشها أبطال كاملون فإذا أسدل الستار على نهايتها شعرت بأنك اجتزت تجربة مسرحيـــة ولكنها كاملة . قائمة على موضوع وبشخصيات يتحركون وأسلوب خاص بهم فى الكلام والتفكير . . » ثم ينتهى رشدى صالح إلى المرض .. « والذى يتابع مجهود نعمان عاشور فى أدب المسرح يقتنع بأنه فى شباب الكتاب من يستطيع أن يقف بحق على قدميه . وربما كان نعمان أول كتاب الشباب للمسرح وأقدرهم على فهم روحه وذوق جمهوره وعناصر بنائه . وهو بالتأكيد أنجحهم أمام الجمهور بل أن أعماله المسرحية أحسن بكثير من أعمال شيوخ الأدب . ولو وضع نعمان فى ذهنه أن يكتب للتاريخ قبل الجمهور لاستطعنا أن نقول أن لدينا كاتباً كوميدياً ذا مستوى عالى » .

وكتب صلاح عبد الصبور . . أن المسرحية بلا شك ناجحة وقد اتضح نجاحها من امتلاء الصالة وكثرة الأيدى التى امتدت إلى شباك التذاكر . وهى ناجحة أيضاً لأن جماهير المتفرجين تستطيع أن تقضى ساعات مرحة هادئة بين

جدران مسرح الأزبكية . ولكن جودة المسرحية كعمل مسرحى ليس فى مستوى هذا النجاح الذى أحرزته وأنا لاأريد أن أطعن بذلك فى ذوق الجمهور لأن فى المسرحية عنصراً يمكن أن يسر له الجمهور ويرضى عنه النقاد . وهذا العنصر هو تماسك المسرحية فى بنائها وقدرتها على اجتذاب المتفرج وإمتاعه . إلى أن يقول .. « ماالذى تم من أحداث خلال المسرحية .. لاشىء .. لم تنفرج أزمة ولم يتضح صراع ولم يتغير من حياة أبطالها شىء .. إن الارتباط بين الفصول الثلاثة للمسرحية ارتباط متعسف . . وقد أستطيع أن أسلم مع كثير من النقاد وبخاصة الدكتور مندور بأن هذه المسرحية ريبورتاجا مسرحياً يعرض صوراً مختلفة من حياة طبقة الباشوات . . لكن هذه الصور لا تميز طبقة الباشوات وحدهم . . » ويختم صلاح عبد الصبور نقده « أن نجاح المسرحية يرجع أساساً للمثلين الذين ارتفعوا بها ارتفاعاً » .

وكتب على متولى صلاح فى مجلة الإذاعة يقول . بعد أن لخص موضوع المسرحية . . أنها تكاد تكون هى نفس مسرحية الناس اللى تحت مقلوبة على رأسها . فالفكرة هى هى . . والصراع هو . . هو . بل إن البناء والهيكل ومرد ذلك إلى أن المسرحية الأولى لقيت حظاً من النجاح فأراد المؤلف أن يمتد ذلك النجاح . إلى أن تقول « على أن المسرحية إلى ذلك قد امتلأت بحشو كثير لم يجد له المؤلف بداً منه ليملأ فراغ النص مما جعل المسرحية مفككة واهية لا غرض لها ولا هدف إلا استغلال نجاح أختها السابقة . تلك التى استهلكت فكرتها مقدماً ولم تبق لها منها شيئاً » .

أما الزميل الصديق الفريد فرج فكان من رأيه « أن المسرحية لاتعكس جو الاستقراطية الإقطاعية كما هى فى الواقع . بل تعكس صوراً فكاهية مسطحه لهذه الطبقة ولا تقوم على حدث هام ولكنها تقوم على استعراض

متصل لسوءات « الناس اللى فوق » ولذا فعنصر الفكاهة فيها لا يشتق من مواقف كوميدية ولكن من تعليقات تهكمية تتداولها الشخصيات نفسها ولا تربط المسرحية مسألة بالذات مسألة حب أو زواج أو جريمة وطنية . أو ما إلى ذلك . وإنما تنتقل المسرحية من مسألة إلى أخرى انتقالا استطراديا لا يربط مشاهدها غير وحدة الاستعراض العام لمظاهر حياة الناس «فوق وتحت» .

وهناك أيضاً محمد دواره . وقد كتب مايعترف هو نفسه بأنه ليس نقداً فقال مما قاله « أن المسرحية لا قصة فيها بل هى مجرد مشاهد وصور لا ترتبط بأى صلة ولا تخضع لأى مدرسة أو أى اتجاه من مدارس أو اتجاهات المسرح فى الماضى أو فى الحاضر . والمؤلف يحاول أن يوهم نفسه أو يوهم السذج بأنه تقدمى .. ولكننى لم أر أثراً لفهم التقدمية فى عمله .. إلا إذا كان نعمان عاشور يعنى بالتقدمية معنى شخصياً بحتاً .. فهو قد تقدم من رقيب على المصنفات الفنية إلى مؤلف مسرحى . . وانتهى إلى أن هذا ليس نقداً . . لأن هذه ليست مسرحية » .

وكتب رجاء النقاش يصف المسرحية بأنها موقف جديد فى المسرح المصرى . . فالأحداث مليئة بالحيوية والحركة والممثلون متجاوبون مع أدوار مفهومة واضحة ..وبين المشاهدين والمسرحية علاقة قوية .. علاقة المصرى بجزء من تاريخه وعلاقته بالنكتة التى لا تخلو فى أعماقها عن كآبة وحزن .. إن نعمان عاشور يدرك حقيقة على جانب كبير من الأهمية هى أن المسرح فى أنجح صوره هو حركة تعبر عن الحياة وليس فكره فقط . وليس حواراً فقط . وليس حواراً فقط . وبهذا الفهم الصحيح استطاع الكاتب أن ينتقل بالمسرح خطوة قوية أصيلة . . واستطاع أن يستمر فى الخط الفنى الذى بدأه منذ مسرحيته الأولى المغناطيس . وهو يخطو اليوم خطوة أخرى فى مسرحيته الجديدة الناس

اللى فوق . ولاأشك أن نعمان كاتب مسرحى موهوب . . أنه يتقدم بمسرحنا خطوة إلى الأمام ويبعد بالمسرح عن الصراع الذهنى المجرد فيلتقط المشكلة من الحياة التى يعيشها ويعيشها الناس . إن الانتصار الذى سجله نعمان عاشور هو تخليص المسرح من التجريد الذى وقع فيه كاتبنا الكبير توفيق الحكيم . .

وكتب عباس صالح . . لدينا الآن بحق مسرح مصرى أصيل . فلقد أضافت مسرحية الناس اللى فوق التى كتبها نعمان عاشور تراثاً جديداً لمسرحنا وهى تكون الآن مع سابقاتها ومع ما سيليها من مسرحيات حجر الأساس فى هذا المسرح . وبعد أن يلخص المسرحية . يقول والأسلوب الذى اتبعه الكاتب لنقل هذا الكشف إلى الشعب المصرى . هو أنسب الأساليب وهو الخط الطبيعى للكاتب الواقعى الذى يخوض المسرح . وأستاذ هذه المدرسة هو الكاتب الروسى « أنطونى تشيكوف » وهى مدرسة يعتبر النقاد والكتاب وعلى رأسهم برنارد شو نفسه المرحلة الجديدة التى تطور إليها المسرح . . إنها لاتقوم على الحبكة أو الحدث المركب المتطور الذى ينتهى إلى حد الأزمة . بل تقوم على عرض الشخصيات بخصائصها وتراكيبها التى اكتسبتها من البيئة وظروفها اليومية القديمة والحديثة بل والموقع فى البعد . وقد فعل كاتبنا المصرى هذا كله فى أسلوب بارع ملىء بالمواقف الحية حتى أننا لم نغب لحظة كما يحدث كثيراً فى المسرحيات الحديثة عن الرواية . كنا نضحك ونفكر وننفعل ونكتشف الحقائق التى لم نكن نراها قبل المسرحية فى انبهار وسعادة . . أنه تلميذ مخلص ونابغ لتشيكوف .

ونأتى بعد ذلك لمقال الدكتور محمد مندور رحمه الله وهو المقال الذى وصف فيه المسرحية بأنها تنتمى إلى فن الأوتشرك • فأصبحت الصفة لاصقة بأعمالى الأخرى إلى زمن غير بعيد .. يقول الدكتور مندور بعد أن استبعد الكثير من الآراء السطحية التى أثيرت حول المسرحية أن الرأى الذى يقول بأن المسرحية ليس فيها موضوع درامى محدد رأى قد يكون له بعض العذر فالمسرحية لا تقوم على بناء درامى على نحو ما ألفت الأصول العامة لفن المسرحية .. وأنا لا أزعم ولا أستطيع أن أزعم أن مؤلف المسرحية نعمان عاشور قد قصد إلى خلق لون جديد فى مسرحنا المعاصر وأنه قد ألف هذه المسرحية عن قصد ووعى نقدى بما يفعل .. ولكنى أحسست بل تيقنت أن هذه المسرحية تندرج تحت لون جديد من المسرحيات يكتبها الكتاب الروسيون وهو النوع الذى يسمى بالروسية « أوتشرك » والتى لم تجد اللغات الأوربية الأخرى لفظة تقابلها إذا استخدمت وهم يقصدون بالأوتشرك كل عمل أدبى يتناول بالدراسة قضية من القضايا على الطبيعة ويعرض هذه الدراسة فى صورة أدبية فنية ..

وعلى ضوء هذه الحقائق نستطيع أن نقول إن الناس اللى فوق ليست مسرحية بالمعنى التقليدى ولكنها أوتشرك . أى أنها دراسة درامية لقضية من القضايا . وهذه القضية فى مسرحية نعمان عاشور هى قضية التغييرات التى أحدثتها ثورتنا الأخيرة فى البناء الطبقى لمجتمعنا وفى عقلية وأخلاق كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث وبخاصة طبقة الناس اللى فوق . وهى طبقة لم يكن المؤلف يستطيع أن يقصر مسرحيته على تصويرها لأن عقليتها وأخلاقها وما طرأ عليهما من تغيير لا يمكن أن تتضح إلا باحتكاكها بالطبقتين الأخريين . ويتابع

الدكتور مندور فيقول «والموضوع الخطير الذى تناوله مؤلف المسرحية هو محاولة استخدام الفن الدرامى أى التخطيط النفسى فى تصوير التغييرات التى أحدثتها الثورة فى عقلية كل طبقة من هذه الطبقات الثلاث وأخلاقها وطريقة نظرها إلى الحياة . ومقاييس الحكم على نجاحه أو فشله فى هذه المحاولة هو أن ينظر الناقد فى مقدار نجاحه فى التقاط تلك التغييرات ورسمها بالخطوط الدرامية أى بالخطوط التى اختارها ليبين تصرفاتهم باعتبارها قسمات طرأت على شخصياتهم وأصبحت واضحة فى معالمهم وملامحهم الاجتماعية» وبعد عرض تفصيلى لشخصيات المسرحية ومواقفها وتصرفاتها يقول الدكتور مندور .. « ومما لاشك فيه أن هذه المسرحية دراسة ذكية للمجتمع المصرى بعد الثورة » .

أما المخرج كامل يوسف . . فكان من رأيه . أن المسرحية طفرة لا يستهان بها وتجربة جديدة تطغى على تجارب مؤلفها السابقة فى المسرح . فالانسيابية التى تتمثل فى بناء الموضوع والصفاء الذهنى الذى يحرك الفكرة ويكمن وراء الانتقال بالشخصيات فى مراحل متعددة واللمسة الدائرية التى تختتم بها المسرحية والنضوج الاجتماعى الذى بدأ يتخذ لديه صورة متكاملة . يجعلك تخرج من تحفظك لكى تصفق له طويلا . ولكن المسرحية تعتبر كسباً للمسرح فى جولة جديدة لعلها تكون بادرة لمزيد . . ومزيد .

نحو مسرح مؤلف

ونحب قبل البدء فى الحديث عن موسم ٥٨ / ١٩٥٩ أن نعرض بصورة خاطفة لما كان عليه حال المسرح أيامها بالنسبة للعروض التى يقدمها . . كانت هناك كما قلت قبلا فرقة الريحانى تعيد عرض أعماله بأبطال آخرين . . وفرقة اسماعيل يس . ولا غيرهما إلا المسرح القومى ، وسأقصر حديثى عن المسرحيات

المؤلفة ، وليس يخاف أن مسرحيات الريحانى فى الأعم الأغلب كانت مقتبسة من أصول فرنسية وكذلك ما كان يقدمه أبو السعود الأبيارى لمسرح اسماعيل يس فهى أيضاً كانت مأخوذة ربما من نفس النصوص التى كان يقتبسها الريحانى وبديع خيرى . . وهنا تظهر أهمية وجود المؤلفات المسرحية المصرية الصميمة التى جعلت لمسرحياتى والزملاء الآخرين الذين كتبوا معى آيا مذاك أهمية بالغة فى التطور بالحياة المسرحية ودفعها إلى الأمام خطوات . عرض المسرح الحر المغناطيس عام ١٩٥٥ . فى حين قدم المسرح القومى فى نفس الموسم عشر مسرحيات من بينها خمس مسرحيات مؤلفة ، ولكن كانت كلها معادة ، إحداها لعزيز أباظة وإثنان ليوسف وهبى ومثلهما لعلى أحمد باكثير ، وتلازم موسم ٥٦ مع وقوع العدوان . لكن المسرح القومى لم يقتصر على عرض المسرحيات الخاصة بالعدوان وهى مسرحيات مؤلفة أحداها لى والأخرى للزميل الفريد فرج . وإنما قدم ضمن بقية موسمه ثلاث مسرحيات مؤلفة جديدة هى جمهورية فرحات وملك القطن ليوسف إدريس . ودنشواى لخليل الرحيمى وست البنات لأمين يوسف غراب . وهكذا كان يوسف إدريس من أسبق المبادرين من أبناء جيلنا للكتابة للمسرح مع الفريد فرج . وجاء موسم ٥٨/٥٧ الذى تحدثت عنه تواً . فطفر عدد المسرحيات المؤلفة إلى جانب الناس اللى فوق ليصبح ٩ مسرحيات منها سقوط فرعون لألفريد فرج ، ودموع إبليس لفتحى رضوان ، والصفقة لتوفيق الحكيم وجمعية قتل الزوجات ليوسف السباعى ، وقيس ولبنى لعزيز أباظه . وإذن فقد بدأت عجلة التأليف المسرحى تتحرك . وهذا بالفعل ما كانت تحتاجه الحركة المسرحية .

وفى غمرة التزاحم على أبواب المسيرة الجديدة نحو خلق مسرح مؤلف طفرت المؤلفات الجديدة إلى إحدى عشر مسرحية فى موسم ٥٩ ثم إلى خمسة

عشر مسرحية على إقبال موسم ١٩٦٠ بينها طبعا بعض المسرحيات المعادة وعلى رأسها الناس اللى فوق التى ظلت تعرض فى كل موسم كالأوزة التى تبيض ذهبا كلما ترنحت عروض المسرح القومى أو شابها الأفول السريع . وكان الفضل فى اجتذاب معظم المؤلفين الجدد إلى المسرح هو مجهود حمروش وحرصه وإدراكه لأهمية التأليف كعصب لأى نهوض مرجو للمسرح .

فى وزارة الثقافة

ومن ثم نعود إلى موسم ١٩٥٨ . ففى تلك الأيام كنت قد تركت وظيفتى فى وزارة الشئون الاجتماعية ، مضحياً بالحصول على الدرجة الرابعة . ووظيفة مدير مكتب الوزير . لكى ألتحق بوزارة الثقافة وكان على رأسها الأستاذ فتحى رضوان ، وهو كاتب ومسرحى وفنان قبل أن يكون رجل سياسة . فما أن فاتحنى فى رغبته حتى استجبت له ، ولحرصه الواضح أن يدعم جهده فى وزارة الثقافة بمن يصلحون للعمل بها من الكتاب والفنانين . وكان قد سحب إليها معه الدكتور حسين فوزى فى وكالة الوزارة . والأستاذ يحيى حقى مديرا لمصلحة الفنون التى أنشأها حديثا ، وألحق بها نجيب محفوظ وعلى باكثير . وسرعان ما وجدتنى فى غرفة واحدة معهما . كانت فترة غنية بالنشاط الثقافى الذى يرعاه فتحى رضوان بكل تفتح فإذا الوزارة تضم إلى جانب هؤلاء، على الراعى ورشدى صالح وكل فنان وأديب ومفكر قادر على إثراء حياتنا الثقافية من خلال الوزارة الجديدة وأجهزتها .

كانت فترة زاهرة.. طفر فيها الاهتمام بالثقافة طفرة كبيرة وكانت الثقافة حتى اللحظة هي الجانب المهيض الجناح من جوانب التطور الثوري مع أنها عصب البناء وقوة الدفع . . وفي ذات صباح فاجأني الأستاذ يحيى حقي بلباقة شديدة . فقال أنه لا يريدنا أن نجتمع كلنا في مكان واحد . ذلك أنهم كانوا قد بدأوا يعدون لي مكتباً في الغرفة المقابلة له .. والتي يجلس فيها نجيب محفوظ وبا كثير . وسألني إذا لم يكن لدى مانعاً أن أتولى نيابة عنه جانب المسرح في الرقابة على المصنفات الفنية . وهكذا وجدتني بين يوم وليلة أعمل في الرقابة . وفي أول الأمر بدى لي أنه عمل بغيض . ذلك انني بطبعي لا أحب الرقابة ولا أطيقها . . ولكني سرعان ما وجدتني في المكان الطبيعي الذي يحتاج لجهدي . فقد استطعت خلال العامين أو الثلاثة أعوام التي أمضيتها في الرقابة أن أحيط إحاطة شاملة بالكثير من الأسرار الفنيه خاصة وأن عملي لم يقتصر على النصوص المسرحية وإنما تجاوزه إلى مراجعة سيناريوهات الأفلام والإحتكاك بمعظم العاملين في الحقل السينمائي . وهو الإحتكاك الذي كان له رد فعل قوي على ماأؤمن به من قيم أدبية وفنية وما استمسك به من مبادىء أخلاقية . لا أقلها أن أستغل مكاني في الرقابة لأشتغل بالكتابة السينمائية مثلا.. على العكس تماماً . فقد تبينت أن السينما والنشاط السينمائي على صورته القائمة. كان يشكل أكبر خطر على حياتنا الثقافية جميعها . . ولا أمل في إصلاح السينما إلا بتقوية ودعم المسرح . . ومن هنا نبتت فكرتي الأولية لكتابة مسرحيتي التالية — سيما أونطة . وهي مسرحيا أخرجتني من نطاق التأريخ الاجتماعي لمراحل التطور والرؤية الاجتماعية لمساره في المستقبل .. إلى الانحصار فيما يمكن أن يكون موضوعا محدود الآفاق والأبعاد . وهو موضوع الصناعة

السينمائية والنشاط السينمائى . وقويت الفكرة عندى أكثر فأكثر بصداقة متينة لاصقة نبتت أيامها بينى وبين الأخ المخرج توفيق صالح . . كان توفيق يسكن فى منزل قريب من منزلى بالجيزة. وكان شديد الحماس لمسرحية المغاطيس. ويحاول أن يخرجها للسينما وكنت أمضى معه فى بيته معظم أوقات فراغى. وكان توفيق أيامها يعيش حياة المثقف المقهور . فقد عاد من فرنسا يحمل إلى جانب الموهبة الأكيدة للاخراج السينمائى الثقافة المريضة العميقة التى لا تتفق بأى حال مع ما يغمر الحياة السينمائية من جهالة ونصب وأفك لا يمكن تصوره. ومن خلال معايشتى لتوفيق صالح ومن واقع ما أرى وألمس فى عملى اليومى المتصل بالرقابة . ومراجعتى لسيناريوهات الأفلام ثم مشاهدتها بعد إخراجها ومن مهازل كثيرة أراها وألمسها . . بل وأتعرض لها . ومن محاولات عجيبة لرشوتى . . بكتابة سيناريوهات . ودفع عرابين عقود . اندفعت لكتابة سينما أونطة . . وبدأت فى بطء وتوان لأن الموضوع كان غريبا على فكرى أو بالأصح ما تفيض به طاقتى من وعى اجتماعى وسياسى عارم .

على أن العيب لم يكن فيما أتحلى به من وعى بقدر ما كان كامنا فيما يحيط بحياتنا الثورية ذاتها . . فبعد أن جاء العدوان الثلاثى غامت الرؤية السياسية . ذلك أن فشل العدوان كان قد ولد لدى السلطة . وهى سلطة حاكمة مثلما هى سلطة ثورية . ولد الكثير من الاقتناع بأنها حققت الكثير من أغراضها . ألا يكفى إلغاء الملكية والقضاء على الاقطاع وإخراج الاحتلال . ثم هزيمة ثلاث دول غازية !! وسرعان ما خمدت الحياة الثورية . وبدأت قوى الرجعية الكامنة تتحرك من جديد وتفرض على الوضع ما أربك الثورة نحو منطلقها الحقيقى. الذى تبينه عبد الناصر فيما بعد بفراسته السياسية العملية، وهو منطلق التطور بالحياة الوطنية إلى البعد الاجتماعى والأخذ بما تحتمه أوضاع البلاد ومشاكلها الأساسية .. ونادى به عبد الناصر بعد ذلك على أنه تغيير جوهرى

على صورة قرارات تحقق العدالة الاجتماعية . . وسماه « حتمية الحل الاشتراكى » .

سيما أونطه

فى عام ١٩٥٨ ، كانت فلول الرجعية قد بدأت تتحرك من جحورها للتسلط على الوضع . وخبت الطاقات الثورية فأصاب المجتمع نوعاً من الشلل أو الجمود . انتهى عام ١٩٥٩ بالحملة الغريبة المفاجئة على كافة المفكرين الديمقراطيين والثوريين الاشتراكيين تحت ستار مكافحة الشيوعية وهو شعار مستهلك قديم كانت تختفى وراءه كل محاولات الملكية والإقطاع والاستعمار للاجهاز على قوى التحرر فى البلاد . ولم يكن يتفق بأى حال مع حقيقة الأوضاع التى طورتها الثورة أو تطورات إليها من إلغاء النظام الملكى وإقرار الإصلاح الزراعى وجلاء الاحتلال . وتأميم قنال السويس ودحر العدوان الثلاثى .

فى ظل هذه الظروف . جاء تفاعلى مع الواقع المتجمد محدودا فى إطار السينما وصناعتها . وكانت كل مهيئات الكتابة موجودة وجاهزة . فأنا أعيش الموضوع . سواءاً فى الرقابة أو مع بطله الحقيقى توفيق صالح . والموضوع مثير يحتمل المعالجة . وفى طاقتى أن أكتبه ولكنه مع ذلك موضوع غريب على ماسبق أن انفعلت به وتجاوبت معه من موضوعات طلقة لها مضمونها الاجتماعى الواسع الأبعاد والممتد إلى تطورات المستقبل وورائها فلسفتها السياسية .

فماذا كان يمكن أن أفعل ؟ !

ظللت لفترة طويلة فى تردد وقلق . أمسك بالقلم وأسرع فى الكتابة

والحوار دافق على لسانى والشخصيات حية نابضه فى كيانى . فاذا أخذنى أقل طارىء من طوارىء الحياة اليومية تركت الكتابة لأسابيع طويلة . لكن حمروش كان ورائى يستحثنى للكتابة. وتوفيق الدقن يشجعنى عليها بعد إنضمامه للمسرح القومى . بينما توفيق صالح فيما يلقاه من عنت ومقاومة من جانب القابضين على زمام الصناعة يدفعنى دفعاً بموقفهم منه إلى مزيد من الغيظ . ومن ثم جاءتنى فكرة لامعة . فقد صادف أن الدكتور مندوردعانى إلى عشاء مباغت فى مطعم من مطاعم شواء اللحم كان قد مر عليه فى الصباح وهو فى طريقه إلى الجامعة . وتركنا قهوة عبد الله فى الجيزة مع منتصف الليل . . وفى صحبتنا السنى سواق الدكتور مندور . وجلسنا نحن الثلاثة فى انتظار اللحم . وسألنى الدكتور مندور عما أكتب. فحدثته عن سيما أونطة وكنت قد اخترت لها عنوانها قبل كتابتها . وشكوت له ترددى وقلقى . فضحك ساخراً منى . ولكنه راح يحدثنى عن مسرحياتى السابقة . وعن نظرته إليها . وأنها ليست مجرد أعمال فنية . وإنما دراسات اجتماعية . «أونشرك» « يا واد أنا بادرسها لطلبة المعهد على أنها أونشرك . وهيه فعلا . . انت مش قادر تفهم حقيقة اللى أنت بتكتبه » وعلى الطعام راح يشرح لى ويحبذ وان يكن فى خفاء . . استكمال الكتابة على هذا النمط . . وخصوصا فى موضوعات كالسينما . تحتاج إلى دراسة. ثم راح يلفت نظرى إلى جانب آخر «النقاد بيقولوا عليك بتكتب عن الطبقة الوسطى . . كذابين . . أنت روحك شعبية . . إزاى يا واد بتجيب الحوار ده اللى انت بتكتبه على لسان شخصياتك . . خصوصاً الجماعة ولاد البلد . . انت موهبتك فى الأونشرك . . والشخصية الشعبية » .

وانقضت الليلة ولم أنم بعدها حتى الصباح . ونهضت لأعود إلى « سيما أونطه » ولأتزود من كلام مندور بعشق وشغف للشخصيات التى اخترتها قبلا

لتكون عصب المسرحية وهى شخصية محمد شلضم وشخصية إبراهيم الدسوقى. كانت دفعة مندور من القوة بحيث جعلتنى أنكب على المسرحية لأتمها بعد شهور قليلة . ولأسلمها لحروش مع نهاية صيف عام ١٩٥٨ ، لكى تكون كما كانت الناس اللى فوق مسرحية الافتتاح لموسم المسرح القومى . ولأنى كتبتها كدراسة واعية . فقد تقيدت بالكثير من الحقائق الكامنة فى صلب الحياة السينمائية كما عرفتها . . وأدى بى هذا التقيد إلى المناداة بألا سبيل لإنقاذ السينما من أيد صناعها إلا بالتأميم . وجاء ذلك مكرراً على لسان المخرج المثقف الذى حاولت أن أصور به الصديق الحبيب توفيق صالح . وكان هذا رأى توفيق بالفعل وهو رأى واقعى يتفق مع ما كانت تشكله صناعة السينما أيامها من خطورة واضحة على حياتنا الثقافية وبالتالى نضالنا السياسى والفكرى . وهى نفس الخطورة التى تعود إلى التكرار حاليا بعد محاولة هدم القطاع العام فى السينما لترجيح كفة القطاع الخاص الذى تمثله غرفة صناعة السينما اليوم ١٩٧٤ وبعد تجربة قاسية للتأميم أثر إقرار القوانين الاشتراكية تعرضت فيها السينما لضغط لا مثيل له من جانب المستغلين المسيطرين الذين يعبثون بأضخم جهاز تعبير شعبى أنبتته حضارة العصر . لصالحهم وصالح مموليهم من تجار الثقافة فى بيروت وغيرها من عواصم التمويل العربية .

أن السينما كفن جماهيرى من أوسع الفنون الجماهيرية نفاذاً وانتشاراً بين الملايين ولقد كانت من أقوى الأسلحة التى استطاعت أن تحمى بها الاحتكارية العالمية ظهورها وهوليوود بالذات كانت الترسانة التى استندت إليها الاحتكارية الأمريكية فى بروزها وسيطرتها بعد الأزمة الاقتصادية الضخمة عام ١٩٣١ والتى كادت تطيح بالعالم الرأسمالى كله .. فموضوع السينما على هذه الصورة .. واختيارى له إنما كان عن إحساس كامن بمدى تأثيرها وخطورتها.

كل ما فى الأمر ، أن المجتمع عندنا كان لا يزال ينظر إلى السينما كدار لهو ومتعة ، بينما هى صناعة راكزة يتسلح بها أعداء الشعوب لكسب الشعوب وولائها واستكانتها . . هو نفس الضرر والخطر الكامن فى صناعة الأسلحة ذاتها .

● دور الرقيب ●

وأعود فارتد إلى حياتى ذاتها. وما أذكره أنى أتممت سيما أونطه فى ظل معاناه قاسية لأنها كانت كما قلت مسرحية فى نظر مجتمعنا وطاقة أفكاره القاصرة الضيقة تعبر عن قضية مغلقة الأبعاد أو إن صح الوصف محدودة الرؤية على عكس مسرحياتى الثلاث الأول. أتممتها وأنا أعمل فى الرقابة . وكان يعمل معى أيامها الأخ نجيب سرور . وكثيراً ما كنا نختلف ونتطاحن لأن نجيب كان أيامها غارقاً فى الشعر الغنائى وكنت أحاول أن أدفعه دائماً إلى الكتابة للمسرح بعد أن لمست فيه طاقة شعرية خارقة . ومن ذكرياتى عن هذه الفترة العديد من المواقف. منها مثلا موافقتى وإصرارى بوصفى وكيلا لإدارة الرقابة على المسرح . على ترشيح نجيب سرور للسفر فى بعثة إلى الاتحاد السوفيتى . الأمر الذى أدى إلى مساءلتى بصورة رسمية عن اتجاهه وميوله وإتهامى بأنى أرشحه لأنه يشاركنى الجنوح إلى اليسار. ثم موافقتى وإصرارى على التصريح بإخراج فيلم من السيناريو المقدم من المخرج يوسف شاهين «باب الحديد» . وهو فيلم كان يتعرض لمعالجة مشاكل عمالية . واتهامى أيامها بنفس التهمة. وإخراج يوسف شاهين للفيلم لمجرد إصرارى على قبول السيناريو من حيث المبدأ . أى قبول إخراج فيلم عمالى خالص رغم اعتراض أكثر من مسئول عليه . والحق أن وجودى فى الرقابة على المصنفات الفنية أتاح لى أكثر من فرصة لمشاهدة

إخراج الكثير من الأفلام فى الاستديوهات السينمائية المختلفة . كما أتاح لى مراجعة ومشاهدة العديد من المسرحيات . وعلى الأخص مسرحيات الفكاهة التى كانت تعرض فى مسرح إسماعيل ياسين والريحانى . ومن هذه التجربة اللاصقة أفدت الكثير فى التعرف على أغلب أفانين الصنعة الفكاهية . بل وأحياناً ما كنت أساهم فى الإضافة إليها .

مهيشات الأونطة

حدث فى ذات مرة أن منع نجيب سرور وكان من أكثر الرقباء تشدداً خاصة فى الناحية الفنيـــة . عرض مسرحية لاسماعيل ياسين . وجاء المرحوم أبو السعود الأبيارى ليراجعنى فيها . وكانت المسرحية ستعرض بعد يومين ويتطلب الأمر موافقة الرقابة فى ظرف ٢٤ ساعة على نصها . وكان لا بد من استلام الفرقة للنص الموافق عليه وإلا منع العرض . ونجيب مصمم على عدم إجازة النص . وجاء المرحوم إسماعيل ياسين مع المرحوم أبو السعود الأبيارى وكنت أحاول مراجعة النص مع نجيب لألتمس لهما مبرراً لإجازة العرض . فقد كان من مبدأى رغم اشتغالى بالرقابة عدم منع نص لأى سبب إلا إذا كان خارجاً على القانون الرقابى من ناحتيه الماستين وهو الخروج عن النظام السياسى الأساسى للدولة . أو الابتذال فى عرض الجنس بغرض الإثارة الجنسية وكان النص كما هى العادة مقتبس من مسرحية أجنبية . وموضوعه هروب شاب من مستشفى المجاذيب . وخروجه إلى الحياة الاجتماعية وإطاحته بكافة القيم والمفاهيم المتعـارف عليها . وقد أغرق المرحوم أبو السعود الأبيارى فى اقتباس النص وتعديله . بحيث لم يعد فيه بارقة من خيط درامى . . أو قيمة

فنية . . وكان اعتراض نجيب ينصب على هذا الجانب الفنى .. متذرعاً بالكثير من المواقف الجنسية الفاحشة . إلى جانب الاستطرادات السياسية الساذجة لمحاوله تغطية ما فى النص الأجنبى الأصلى من دعوات فوضوية واضحة لم يفهمها المترجم . ولم يعن المرحوم أبو السعود الأبيارى وهو يفصل أحداثه وشخوصه على ممثلى الفرقة أن يحذف ما لا يمكن السماح به منها .

وبدأ إسماعيل ياسين رحمه الله . اتهامى بأنى كمؤلف مسرحى . أريدهم أن يأخذوا منى مسرحية . ولذلك أحاربهم بمنع النص مع أنه مأخوذ من أعظم المسرحيات العالمية . . وحاول المرحوم أبو السعود الأبيارى أن يهدىء من ثائرته . . فراح يؤكد أنه طلب منى أكثر من مرة أن أكتب لهم مسرحية ولكنى لم أوافق . . مع أنه يتمنى ذلك . . والحق أنه كان قد حاول كثيراً معى ورفضت بالطبع . . لكن مثل هذا الموقف لم يكن جديداً على أبداً . . وخاصة من سادتنا السينمائيين . . فقد حاول بعضهم رشوتى ذات مرة بمبلغ ثلاثمائة جنيه لأضع إمضائى على سيناريو ممنوع . وحاول آخر تحرير عقدين عن حوار لفيلمين آخرين وهكذا . . فلما رفضت تحولوا إلى محاولة التشهير بى على أساس أنى أرفض سيناريوهاتهم لأنهم لا يشغلوننى معهم فى السينما . . وأما بالنسبة لمسرحية إسماعيل ياسين . . فإنى بعد مراجعتها مع نجيب سرور وموافقتى على مبررات رفضه لها . تبينت فى اللحظة الأخيرة . أن النص رغم ما فيه . يمكن أجازته وأن يكن بخدعه فأتت على فراسة أبو السعود الأبيارى فقد كان فى الإمكان تبرير أفعال الهارب من مستشفى المجاذيب رغم مافيها من مفارقات وخروج . بإضافة مشهد أخير . يقبض فيه عليه ويودع ثانية فى المستشفى فتصبح كل تصرفاته السابقة مقبولة اجتماعياً طالما هى صادرة أصلا عن مجنون ولم أكتم فكرتى عنهما . ولكنى وعدتهما إذا وافق عليها الأستاذ يحيى حقى بوصفه الرئيس الأعلى للرقابة . أن لا تصادر المسرحية .

وأخذ أبو السعود الأبيارى النص . وأعاده بعد ساعات مضافاً إليه المشهد وعرضته على الأستاذ يحيى حقى . فلم يمانع . . وهكذا أجيز العرض . . ولكن على الصورة التى تحفظ للرقابة وللدولة شروطها . . ولا تضيع جهود الفرقة . . وكان جزائى الوحيد فى مقابل هذا . . ما كان يلقانى به إسماعيل ياسين وأبو السعود الأبيارى من إجلال واحترام خال من أى اتهام بالغيرة أو الرغبة فى الاستفادة منها بالكتابة لمسرحهما كما حاول إسماعيل ياسين اتهامى فى أول الأمر بمنطق رجالات السينما وأفذاذها .

● الريبورتوار ●

وفى مثل هذا الوضع الشاذ الذى كنت فيه وأنا أعمل فى الرقابة لم يكن غريباً أن أندفع بكل حمية لاستكمال كتابة نص سيما أونطة .

وكان طبيعياً حين قدمتها بعد ذلك المسرح القومى أن يعهد الأخ حمروش بإخراجها إلى من أصبحت على حــــد زعمه مؤلفه الخصوصى . المرحوم سعيد أبو بكر . والحق أننى كنت أستخف سعيد وأستظرفه ولكنى لم أكن مقتنعاً به كمخرج . ومع أن تجربة الناس اللى فوق أقنعتنى بقدرته على إدراك البعد الكوميدى للمواقف والشخصيات التى رسمتها إلا أنه لم يستطع استيعاب المضمون الفكرى للنص . ولولا أنه أخرجه بحرفية وبدون أدنى محاولة من جانبه لإدخال أى أسلوب إخراجى غير طبيعى . بل نقل الناس اللى فوق من الورق إلى خشبة المسرح وعرف كيف يستغل طاقة القائمين بأدوارها من الممثلين بدرايته وخبرته التمثيلية وحدها . . لولا ذلك لما قدر لها ما قدر من نجاح جعلها تستمر قابلة للعرض لأكثر من سبع سنوات متصلة فى كل موسم . بحيث

أصبحت مسرحية الريبوريتوار الأولى . وهنا لا بد أن أشهد لحروش بفضل على المسرح القومى .. وهو وضع قاعدة ثابتة لوجود ريبوريتوار منتظم فى كل موسم . تعاد فيه المسرحيات الناجحة بين فترات إخراج المسرحيات الجديدة . بحيث كان المسرح القومى لا يتوقف ليلة عن تقديم عروضه . هذا إلى جانب الجولات المسرحية المنتظمة التى كانت تقوم بها الفرقة من حين لآخر أثناء موسم الشتاء للأقاليم وأثناء موسم الصيف إلى كثير من البلدان العربية . مثل هذا التقليد لم يستمر بعد حمروش .. وأفرغ المسرح من أرزمقوماته وهو إعادة العرض واتصاله . ذلك أن المسرح فن يعتمد أصلا على قاعدة تكرار العرض . لأنه بحكم حيويته كفن تجاوب حى مباشر مع جمهوره .. يجعل من إعادة عرض المسرحيات سنوياً وموسمياً . . ما يجلو طاقة الممثل ويجدد حيويته ويصقل فنه ويرد للنص الأصيل القويم اعتباره وقيمته وبقاءه كعمل لا يندثر بنهاية الموسم الذى عرض فيه . . كما هو الحال اليوم فى المسرح القائم حالياً . والذى انعدم فيه نهائياً وجود المسرح لخلوه من الريبوريتوار . وتحويل المسرح إلى مجرد « مزود » يمد التليفزيون بمسليات ضعيفه المستوى تقدم على شكل مسرحيات ولا يعادلها فى القيمة الفنية والفنية والفكرية إلا الأفلام السينمائية الفكاهية الفجة والبوليسيات العقيمة التى تملأ فراغ قنوات الشاشة الصغيرة فى كل ليلة لمداومة الهبوط بالمستوى الثقافى لجماهير المشاهدين .

الأدوار الصغيرة

اختفى سعيد أبو بكر لعدة أيام . يدرس نص سيما أونطة ويضع مشروع إخراجه . ولم نقم بطبع عشرات النسخ وتجليدها كما حدث فى الناس اللى فوق

وذلك أن تجربة قراءة النص كاملة واستيعاب كل ممثل له قبل إجراء البروفات ليهضم موضوعه ويلم بأدوار الممثلين الآخرين لم تؤت ثمارها . فقد كان كل ممثل يعتمد على حفظ دوره . والارتكان على البروفات فى محاولة استيعاب المضمون العام للمسرحية رغم توزيع نسخ كاملة من النصوص عليهم جميعاً . وتلك من المسالب التى لا تزال عالقة بالإخراج المسرحى عندنا حتى اليوم . . ولعل ذلك كله يجىء أصلا من تأثير الإذاعة . لأن الممثل فى الإذاعة . يعتمد على التواجد أمام الميكروفون للقراءة من الورق . مع إلمام بسيط بموضوع التمثيلية وربما كان للغرور والاعتداد بالنفس دخل كبير فى اقتصار بعض الممثلين على الاكتفاء بحفظ وأداء أدوارهم وحدها .

لذلك حرصت من الدقيقة الأولى التى جلسنا فيها على مائدة التدريبات أن أقرأ للممثلين نص المسرحية بنفسى . وأن أقوم بشرحه وتفسيره والإجابة على كل سؤال عنه . وتحمس سعيد لذلك . وكثيراً ما كان يردد لإقناع زملاءه الممثلين . بأنه رغم استيعابه للنص . فإنه لم يفهم دوره مثلما فهمه منى وأنا أشرحه لهم مع بقية الأدوار الأخرى . ذلك أن سعيد كان قد اختار أن يلعب دور محمد شلضم إلى جانب إخراجه للمسرحية لإعجابه بالدور . ولضبط حركة الممثلين وإيقاعهم كما أسر إلى فى أذنى . لأن الرواية سهلة « الفرسكة » وسارت البروفات سيراً عادياً لفترة معقولة . ثم حدث فجأة أن تغيبت سميحة أيوب عدة بروفات متوالية .. وكان حمروش قد وضع نظاماً صارماً من الضبط والربط يجازى بمقتضاه كل ممثل تخلف عن البروفة لأكثر من مرتين متتاليتين ثم اتضح أن سميحة أيوب لا يعجبها الدور ولا تريد تمثيله . لأن الدور صغير أقل من مستواها الفنى بكثير . والحق أن الدور كان صغيراً . ولكنه ليس أقل من مستواها . لأن أى دور مهما صغر يمكن الذى يلعبه . إذا كان

مرسوماً رسماً جيداً . أن يخلق منه دوراً كبيراً من ناحية القيمة الفنية ، لـكن سميحة كانت تريد بطولة مطلقة وليس فى المسرحية كما ليس فى كل مسرحياتى جميعاً .. أى بطولة منفردة . واستطاع سعيد أن يقنع سميحة بالحضور والقيام بالدور ولعبته فعلا لمدة أيام ثم استجابت الفرقة لها فى التخلى عنه .

كان سعيد رحمه الله من ثقته بقوة النص . ومن النجاح السهل الذى صادفه إخراجه لسابقه . يقوم بوضع ميزانسين الرواية . فصلا فصلا . ولم أستطع أن أتبين طوال البروفات فكرته النهائية عن النص ولا تفسيره له . وانشغل أيامها بعض الوقت فى أحد الأفلام فكان كثيراً ما يؤجل البروفات . وهنا بدأ يلعب الفأر فى عبى كما يقولون . ذلك أن سيما أونطة كانت قد كسبت شهرة أثناء الإخراج بأنها تهاجم السينما والسينمائيين وتعريهم وتكشف أسرارهم بما يشبه الفضيحة العلنية ويتردد علينا من حين لآخر أثناء البروفات بعض العاملين فى السينما الذين أعرفهم جيداً من عملى فى الرقابة . وهكذا صدقت بسرعة ما كان يقوله لى غير واحد من الممثلين العاملين فى المسرح . وهو أن سعيد لا يمكن أن يعرض نفسه لمهاجمة السينما على هذه الصورة وإلا حرم من التمثيل فى أفلامها . ونشب بينى وبينه خلاف خفى بدأ يظهر لحروش واضحاً مع اقتراب موعد العرض . وتدخل الرجل ليحاول إصلاح ما بيننا وهو يعلم أنى أتوجس من سعيد فى شك واضح مكشوف أخذ يظهر شيئاً فشيئاً حتى انفجرت به فى وجهه أمام الممثلين . والذى ساعدنى على ذلك . طبيعة سعيد نفسه .. فقد كان رحمه الله من النوع الذى يتحمس للشىء . ثم سرعان ما ينطفىء حماسه إذا اطمأن أنه يسير ولم يتوقف . وبالفعل اصطدمنا فى البروفات الأخيرة بعد أن اتهمته بأنه يهمل فى إخراج النص خوفاً من الوسط السينمائى وصلاته به . وكانت النتيجة أن أجرينا البروفة النهائية بدون حركة . لأن سعيد لم يكن

قد وضع ميزانسين الفصل الأخير نتيجة لغضبه من أتهامى له بإهمال الإخراج مراعاة لخاطر السينمائيين . وتدخل عم حجازى مدير المسرح فى اللحظة الأخيرة. فساهم معنا فى تحريك الممثلين . إذ كان منظر الفصل ينقسم إلى حجرتين .. وتجرى الأحداث متنقلة من حجرة إلى حجرة .. وبينما عم حجازى يشير على توفيق الدقن بالدخول .. إذا بسعيد يأخذ شفيق نور الدين من مكانه ليوقفه قرب الباب .. وهكذا .

وجاء حمروش فطالبته بتأجيل العرض . فابتسم ابتسامته الهادئة بالرفض . ذلك أن الإعلانات عن المسرحية كانت قد علقت ونشرت منذ أسبوع . وغادرت المسرح غاضباً وجاء ورائى الأخ عبد الغنى أبو العينين وكان هو الذى وضع ديكور المسرحية . فراح يطمئننى مؤكداً حتمية نجاح المسرحية رغم كل ماحدث . لأن النص فى حد ذاته ناطق لا يحتاج إلى أى مزيد من جهود الإخراج . وعدت معه بعد أن قرر حمروش الاستجابة لطلبى فى ضرورة إجراء بروفة نهارية قبل الافتتاح للفصل الثالث فقط .

معركة السينمائيين

انفجرت سيما أونطة كالصاروخ من الليلة الأولى لعرضها فكانت الصالة مليئة على آخرها بالمتفرجين . ونجح العرض إلى حد لم أكن أتصوره . فلما توجهت إلى سعيد أبو بكر لأهنئه بكى وطالبنى بالاعتذار له عما بدر منى فى حقه قبلا . وتصافينا فى جلسة طالت حتى الفجر . وجاءت الاستجابة السريعة من السينمائيين بعد الليلة الثالثة . إذا ما كدت أخرج من الكواليس حتى التف حولى أكثر من « فتوة » وراحوا يوجهون إلى عبارات قاسية . منها أننى أحقد على السينمائيين لأنهم « لايشغلونى » فى السينما . ومنها أننى مؤلف

هزيل يشفى غليله بالشتائم . وتطاول أحدهم فحاول أن يمد يده ليضربنى . فمنعوه . وظل هذا يتكرر ليال عديدة . انتهت ذات ليلة بأن طلبت إلى بعض العاملين فى المسرح الخروج معى وحراستى من تعرضهم لى .

لكن المسرحية كان لها صداها الأقوى على رجال السينما فى المجال الصحفى بل والمجال القضائى أيضاً . إذا اندفع معظم السينمائيين لمهاجمتى والمطالبة بمحاكمتى من أجل هذه المسرحية . قال المنتج والمخرج السينمائى رمسيس نجيب وفى وهمه أننى أهاجمه فى رسمى لشخصية المخرج المنتج فى المسرحية « إننى أطالب بمحاكمة المسئول عن تقديم هذه المسرحية للتشهير بسمعة الصناعة الثانية فى الدولة التى تجلب لنا الملايين من الجنيهات من الخارج . وليعلم المؤلف أن مايك تود . الذى كان من ملوك السينما فى أمريكا بدأ حياته بائع صحف ولم يشهر المسرح الأمريكى بالسينما الأمريكية لأن مايك تود بدأ بائع صحف » .

وهاجم المخرج المنتج عز الدين ذو الفقار المسرحية فقال . أن المسرح يهاجم السينما لأنه مصاب بعقدة منها بعد أن قضت عليه .. وأنا أعجب كيف تجيز الرقابة مهاجمة فن معترف له من الدولة فى الوقت الذى تعتبر فيه السينما العربية شهيدة يعتدى عليها وعلى سمعتها الجميع وكان المسرح آخر من ينتظر منه الاعتداء على هذا الفن . ولكن ليعلم المؤلف أن السينما فى السنوات الأخيرة قد أصبحت قوية ولا يمكن أن ينال منها أحد . أن فن السينما بخير ولا يمكن أن تنال منه مسرحية لن يراها سوى قلة فهى تعرض فى مسرح واحد . بينما أى فيلم يعرض فى مئات بل وآلاف من الدور السينمائية ويثبت للناس كذب وافتراء هذه الرواية .

وقال المخرج عاطف سالم .. لقد جاء فى المسرحية الكثير من الحقائق التى تحدث فى محيط السينما ونحن يجب أن نتقبل هذا النقد بصدر رحب

لكى نصلح أخطاءنا على أن الشيء الذى دهشت له أن الممثلين الذين قاموا بأدوار المسرحية وهم غير لامعين فى السينما كانوا يمثلون أدوارهم باندماج يفيض بالحقد على السينما .

وقال المخرج كمال الشيخ . . يجب أن تصادر هذه المسرحية فوراً لأنها تصور للناس السينما بأنها صناعة هزيلة وتصور العاملين فيها صوراً ساخرة شاذة .

وجاء الرد المباشر عليهم من قلم الأستاذ زكى عبد القادر . . إذ تساءل « هل الذين ثاروا على مسرحية سيما أونطة على حق فى ثورتهم أم لا ؟ ! لقد طالب رمسيس نجيب بمحاكمة المؤلف نعمان عاشور وقال عز الدين ذو الفقار أن المسرح مصاب بعقدة من السينما وسايرهما فى الهجوم عاطف سالم وكمال الشيخ وهناك كثيرون آخرون . . هل هم على حق أم لا ؟! عندى أنهم كرجال فن من الفنون لم يكن لهم أن يتقدموا عملا فنياً من جانب شخصى محض . وآية العمل الفنى أن يكون مطلقاً من كل قيد . فالقيد أياً كان . يقتل الفن . والفنان ليس واعظاً ولن يكون . وإذا صح أن المسرحية نقدت السينما وأظهرت عيوبها فى نظر هؤلاء الثائرين . فمعنى هذا أن الصورة صادقة . فهل أجاد المؤلف التصوير ؟ وهل كان صادقاً فى حسه وشعوره . وهل نجح فى نقل هذا الحس والشعور إلى الجمهور ؟ . .

وهكذا إلى أن قال . . لو صح أن لكل طائفة أن تثور إذا مس الفن جانباً من جوانبها أو شخصية من شخصياتها . . فماذا يبقى للفنان إذن ؟ !

وكان هناك رداً عملياً حاول به أبناء الصناعة الثانية أن يغطوا على موقفهم وهو رد أبلغ من تقديمى إلى المحاكمة بتهمة تخريب السينما ولكنه رد جاء متأخراً ونشر بعد سنوات فى روزاليوسف . وهو رد لا يحتاج إلى تعليق ننقله بحرفه .

« منذ سنوات قدم المسرح القومى مسرحية باسم « سيما أونطة » لنعمان عاشور . . وقد أثارت هذه المسرحية عدة مناقشات داخل الوسط السينمائى . . حتى أن بعضهم طالب بمحاكمة المؤلف . . بينما طالب البعض الآخر بمنع عرض المسرحية . . لأن المسرحية كانت تكشف بصدق وأمانة ووضوح أساليب رجال السينما فى العمل . . وبعد مرور سنوات على المسرحية بدأ السينمائيون التفكير فى تقديم فيلم سينمائى عن مشاكل السينمائيين أنفسهم . واستطاع عباس حلمى أن يحصل على رواية باسم « القبلة الأخيرة » وهى من تأليف إبراهيم الوردانى . .

أما المخرج الذى يقدم الفيلم للشاشة فهو محمود ذو الفقار وقد قال أن هذا الفيلم سيقوم بتقييم العمل الفنى . . وخاصة العمل السينمائى من جديد . . وأنه أبلغ رد على مسرحية « سيما أونطه وصاحبها » .

أما عن نقد المسرحية فلا بأس من أن ننقل بعض الآراء التى كتبت عنها عند ظهورها وأثناء عرضها . . ولكن بعد عرض موقف نقابة السينمائيين . . فمن ضمن ما حدث أيامها أيضاً . . أن بعث المخرج حسن حلمى نقيب السينمائيين برقية إلى السيد وزير الثقافة والإرشاد القومى جاء فيها « يؤسفنا فى الوقت الذى تتضافر فيه جهود الوزارة للنهوض بالسينما وإعادة الثقة بها والمشتغلين فيها

أن تقدم الفرقة الرسمية مسرحية كلها طعن وتشهير بالسينما والسينمائيين وأملنا العمل على إيقاف هذه المسرحية » .

فى حين بدأ الأخ حسن إمام عمر . وكان كأنه موكل بمطاردتى من السادة السينمائيين حملة غريبة على المسرحية ثم على شخصى الضعيف . . فقد علق على برقية نقيب السينمائيين وهو الذى نشرها له طبعاً . . « كيف تجرؤ الفرقة الرسمية على تقديم مسرحية تصيد مؤلفها مواقف من هنا ومن هناك مما يشاع عن الدخلاء الذين تسللوا إلى صناعة السينما فى هذا الوقت الذى يتكاتف فيه الجميع لدعم السينما وتقديم مساعدات تحقق بها النهوض والازدهار ؟ » إنى أعلم أنه سبق أن منع تقديم مسرحية المومس الفاضلة لمجرد إسمها الفاضح . . ولست أشك فى أن مسرحية سيما أونطة هى الفضيحة بعينها . »

وكانت المسرحية تزداد نجاحاً كلما اشتدت الحملة . . حتى غطت بدخلها الخمس حفلات الأولى من عرضها تكاليف العرض . . ثم بدأت تدر ربحاً صافياً على المسرح القومى . . غطى فى ميزانية الموسم خسائر المسرحيات الأخرى . .

● بديع خيرى ●

ومن مظاهر نجاح المسرحية أن تلقيت مكالمة تليفونية من المرحوم الأستاذ بديع خيرى . وكانت هذه هى المرة الأولى التى يكلمنى فيها الرجل . إذ ظل رحمه الله بعد ذلك على صلة متصلة ودائمة بى . كلما كتبت شيئاً عن المسرح ووجد فيه اتفاقاً بيننا . ثم استطالت علاقتنا بعضويتى فى جماعة أصدقاء سيد درويش إذ كنت أتردد عليه فى منزله على آخر عمره . مرة أو أكثر

من مرة كل شهر . نتبادل فيها ذكرياته عن المسرح ونظرته إلى الحيـــاة . والحركة السياسية . مما أفادنى كثيراً فى تجنب العديد من الأخطاء والمهاوى فى نضالى من أجل المسرح . أقول . تلقيت مكالمة تليفونية من الأستاذ بديع خيرى والمسرحية فى أبان نجاحها . يطلب إلى فيها أن أتـكرم بلقاءه فى المسرح القومى الليلة لأنه يود لو يشاهد سيما أونطة وأنا موجود هناك . . وتوجهت للمسرح لأنتظره وجاء الرجل وكان يتوكأ على عصاه ويسير ببطء واضح وأنا أعتذر له « ليه بس يا أستاذ تتعب نفسك !! أنا ممكن أجيب لك النص » وسخر الرجل منى « إلعب غيرها .. نص إيه يا ابنى . أنا اللى يهمنى العرض . . وبعد ما أشوفه حا آخد منك النص » .

كنت قد حجزت بنواراً باسمى للأستاذ بديع . وصعد الدرجات وهو يتوكأ على عصاه فى صعوبة ويتساند على كتفى « إسمع . . أنا عاوزك تقعد معايا علشان ودنى تعبانه . . وعندى لك شوية أسئلة . وجلست معه فى بنوار ٨ شمال بمسرح الأزبكية . وكان من أبرز ما تحدثنا فيـه ذكرياته عن مسرح الأزبكية وبناء المرحوم طلعت حرب باشا لها . وكنت أنا الذى لفت نظره إلى ذلك بتطلعى بإعجاب دائماً لسقف الصالة والقبة القماشية اللامعة التى تغطيه . . وحدثنى رحمه الله عن اختيار بيت الشعر الذى يعلو فتحة المسرح للمرحوم شوقى وهو البيت الذى يقول :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت فإن هموا ذهبت أخلاقهم ذهبوا

كان المرحوم طلعت حرب باشا هو الذى اختار هذا الشعر بنفسه وذلك بعد حملة عجيبة من أعداءه . لإقدامه على بناء مسرح الأزبكية لأولاد عكاشة . فلم يجد ما يرد به عليهم إلا اختياره لهذا البيت الشهير من شعر شوقى . وعلى وقع الدقات الثلاث التقليدية . أظلم المسرح وبدأ الستار يرتفع . وتناول الأستاذ

بديع عصاه ، ووضعها تحت ذقنه ومد رقبته فى حرص على محاولة إدراك كل كلمة تقال ولخصت له الفصل الأول بسرعة . ثم استأذنته لإجراء مكالمة تليفونية هامة . وعدت بعدها ولم يكن الفصل قد انتهى . فأمسك بذراعى . « لا يا ابنى فيه كلام كثير بيفوتنى مش قادر أسمعه. تقدر تحط لى كرسى فى الصف الأولانى فى النص تمام .. وأنزل أقعد فيه » فرجوته الانتظار حتى نهاية الفصل . ولكنه أصر . . « دلوقت فى الضلمة أحسن روح حط لى كرسى وأنا حا أحصلك » . .

ونزل بديع خيرى إلى الصالة ليلازم مقعده حتى نهاية العرض . كنت أتابعه من بعيد وأنا جالس فى نهاية الصفوف كعادتى . وكان الرجل ينصت بحرص . ويرقع يديه وقدمه ضاحكا صاخباً مع الجمهور فى تجاوب عجيب وكأنه متفرج عادى وليس بديع خيرى صاحب التجربة المسرحية التى شارفت على نصف قرن . . فلما انتهى العرض . أسرعت إليه لأخذه إلى الكواليس ولكنه اعتذر ورجانى أن أحى أخوانه الممثلين نيابة عنه . ثم أخذنى من يدى فى انتظار خروج بقية المتفرجين الذين كانت تغص بهم الصالة .. «قرب لى ودنك علشان أقول لك الكلمتين اللى فى نفسى . . دا مش سهل . . دا انت عملت حاجة ما قدرناش نعملها أنا وسى نجيب الله يرحمه . . احنا مرة هاجمنا السينما فى مسرحية ما قعدتش عشر تيام . . لكن ما كانش بالشكل ده . . بالك اللى انت صورتهم دول كلهم . . أنا عارفهم واحد واحد . أقدر أقول لك على أساميهم وأفلامهم وشركاتهم دلوقت أهه وانت واقف معايا . . يا سلام لو كان سى نجيب عايش النهارده .. كان طار بك .. بس كنت يا حلو حتاخذ مطرحى معاه .. حا أقول لك ليه .. ما هو دا اللى كنا بندور عليه فى مسرحياتنا ومش قادرين نوصل له . إزاى نطلع الناس زى ما هما على المسرح وبعد ما نخرج منه نشوفهم ماشيين معانا فى نفس الشارع » فحاولت أن أفسر له المذهب الواقعى .

فأجاب وهو يهز رأسه . « تمام . . لكن احنا كنا رومانتيكيين . . وكانت دى اللى بتنقصنا »

إشتداد الحملة

ومثل هذا الحوار وغيره مما أسجله . هو نفس ما دار حرفياً بيني وبين الشخصيات التي أروى ذكرياتي عنها . ذلك أنني كنت أرسمه في واعيتي لأهتدى به عن إيمان راسخ بأن التجربة العملية لا يمكن أن تقل قوة وأثراً على المؤلف مما تمده به نظريات الكتب التي يقرأها . . فالمسرح فن له قواعده وأصوله ولكنها قواعد وأصول لا تستوحى من الأفكار والآراء والأخيلة النظرية للنقاد أو الكتاب . وإنما تستمد من تجربة المعايشة الحية والتفاعل الخلاق للعروض المسرحية . ولعل هذا هو عين ما فعله أرسطو . . فالرجل لم يبتكر من عندياته أى تعريف أو تفهيم للدراما . وإنما كتبت ما كتبت عن المسرح مستوحياً كل نظرياته من واقع التجربة الدرامية ذاتها . وهي تجربة بدايتها ونهايتها الطبيعية . العرض الذي يشاهده الجمهور . لا الكلمة التي تضمها دفتى الكتاب وحدها .

ومن ثم تتابع بقية الذكريات بالعودة إلى وقع سيما أونطه وما تعرضت له من مطالبة بمحاكمتى إلى مطالبة بمصادرة المسرحية . ذلك أن رجال السينما لم يكتفوا بتحريض المسئولين قانونياً وإدارياً لتأديبي وإيقاف المسرحية . ولم يكتفوا بتسليط فتواتهم لمحاولة ضربي . ولا اكتفوا بالتشهير بي . وإنما راحوا يدفعون بأعوانهم وذبانيتهم في الصحف وهم جزء لا يتجزأ من مقومات الصناعة حتى أن بعضهم ليكاد يتقاضى كل مرتبه من الشركات السينمائية ذاتها . لشن حملات متتابعة على المسرحية . .

وهكذا عادت الحملة لتشتد من جديد وحمل لواءها الأخ حسن إمام عمر . بوصفه الدافع الأول . إذ كتب صفحة كاملة فى الجمهورية بعنوان « السينما بين النقد والأونطة » شن فيها حملة جائرة على شخصى الضعيف بدأها بتمجيد اتجاهى السابق فى مسرحياتى الثلاثة الأول . ثم راح يقول . . «وتبعاً للتوفيق فى اتجاه السابق الذى أدركه المؤلف فى اتجاه هذا . كان من المنتظر أن يتأثر عمله فى المسرحية الرابعة ويرتفع على سابقيه . بل يفرض وجوده فى مسرحنا بحكم منطق الواقع وإقبال الجمهور على مشاهدة هذا النوع .. ولكن مما يؤسف له أن المؤلف فى هذه المسرحية فقد ماضيه بل أضاعه بنفسه فالمسرحية التى نحن بصددها مهزلة فقدت مقومات المهازل المسرحية من ناحية التكوين وحولت المسرح إلى « مندره » أو على أدق تعبير إلى منتدى لا يؤمه إلا من فرغت حياته من الجد وخلا وقته للعبث وأصيب لسانه بالجموح فى غير وعى . إذ ترفع الستار ثم تسدل ست مرات على ثلاثة فصول من التأليف الهزيانى « ثم بعد عدة شتائم يستطرد » حرام أن أناقش هذه المسرحية مناقشة جادة . ولكنى أناقش المؤلف . كيف سولت له نفسه أن يهوى إلى هذا المستوى ؟ ! ثم بعد عدة مطاعن أخرى يقول . هجاء ظالم جداً لأنه صادر من مؤلف مسرحى لم يعمل فى السينما كمؤلف أبداً . . فهو ينفس عن نفسه ولكنه لا يكتفى بمهاجمة زملاءه المؤلفين السينمائيين وإنما يهاجم فيها كل من عمل ويعمل فى السينما لأنهم لم يحسوا بوجوده . . ما عندهش نظر . . على حد استلطاف الأستاذ حسن إمام عمر . . ثم يقول . فالمسرحية وليدة الحقد . . وقد قدمت هذا التحليل على وقائع مادية أعرفها عن المؤلف تنبىء عن هذا الحقد فقد عاش عمره يشكو لكل من يلقاه تجاهل السينما له . . ثم بعد عدة شتائم أخرى . . أن الفنان الأصيل لا يهدم ولكن الحقد قد جرفه وأرجو أن يتدارك أمر نفسه ويعود إلى إصالته وإلا أكل الهدم الأثر الباقى من هذا الماضى . وبعد أن يطعن

فى المخرج والممثلين الذين أجادوا تمثيل المهزلة . وطعن بأنهم مثل المؤلف يحقدون على السينمائيين الذين أهملوا الاستعانة بهم وفضلوا عليهم نجوم آخرين يشرع فى مهاجمة لجنة القراءة . . فكيف أجازت مثل هذه المسرحية ليقدمها المسرح القومى . هل رأت فيها حقاً المستوى الذى يجب أن تقدمه الفرقة الرسمية للدولة !! ألا يعلمون أن الدولة تقتطع من ميزانيتها آلاف الجنيهات لدعم السينما . بل وستوزع بعد أيام مبلغ أربعين ألفاً من الجنيهات كجوائز لأحسن الأفلام . ويختم سيادته « الحلة وبعد . أن ما قاله نعمان عاشور فى هذه المسرحية أمور عابرة مرت فعلا على السينما ولكنه لم تكن أبداً أصيلة فى التجربة . إن كل النقائص التى حشدها نعمان عاشور عن حقد فى مسرحيته الأونطة . . كلها أونطة »

الفراغ السياسى

والحق أن الصحافة أيامها كانت تفتح ذراعيها لمثل هذه المقالات وغيرها فقد كانت الفترة من فترات الركود السياسى الغامر . . ومن الممكن بل لا بد من شغلها بمثل هذه الاهتمامات الفنية التى تأخذ مكان « السياسة » فى عمومها كموضوع رئيسى للصحافة . ولذلك لم يصعب على الحصول على مساحة أكتبها فى جريدة الجمهورية للرد على السيد حسن إمام عمر ونشرها هو بنفسه فى الصفحة التى كان يشغلها بدأتها بشكره على إفراد صفحة كاملة للحديث عن مسرحيتى وإعجابى بحماسه فى الدفاع عن السينمائيين أصدقاءه . . صدقنى يا أخ حسن أننى لم أشفق على أحد كتب عن هذه « المهزلة » مثلما أشفقت عليك . فمنذ أن فرغت من اختيار عنوان المسرحية . . وفى ذهنى كافة العناوين التى سترشقونى

بها بل كان فى استطاعتى أن أقدم بالحرف الواحد ما سيقوله كل منكم . وقد عشت أتساءل بعد عرض المسرحية بأيام . أين حسن ؟ ! حتى جاءنى الجواب فى ليلة عاصفة فإذا بى ألتقى بمن يتوعدنى بهجوم عنيف يعدونه بمعرفتك . . من ذلك تأكدت يا بطل أنهم اختاروك لتكون فارس الحلبة وأنك الذى ستنزل الميدان لتشهر بى . وأنا لن أكلف نفسى عناء مناقشة رأيك فى القيمة الفنية لمسرحيتى . ولكنى أكتفى بأن أهمس فى أذنك أسفاً أن تأليفها الأونطة جعل منها أنجح مسرحيات الموسم وأكسبها حتى الآن عدداً لا يقدر من الرواد . . ثم تابعت .

لكن كيف سولت لى نفسى أن أفعل ذلك ؟ ! هنا مربط الفرس يا أبا على لأننى حاقد أنفس سمومى على السينمائيين . بعد أن سرت أشكولك تجاهلهم لى كمؤلف . . فى ذمتك حصل ! ! ولكن قد لا يشفى غليلك إذا صارحتك بأن التأليف للسينما وأنت أدرى الناس به عملية لا تستحق فى أغلبها من كاتب يحترم قلمه ولا يتجر به أن يحقد على من يتعاطونها وبعد تفنيد كافة أكاذيبهم . ختمت كلمتى بأن النقد الفنى مسئولية وأمانة لا يداخلها الانتفاع . ومن أجل هذا بل وبسبب هذا توقعت له من كل ما كتب وما سيكتب بعد ذلك مزيد من التفاهم وترضية الخاطر من جانب سادته السينمائيين الأسخياء .

يتدخل المدير

وفى ظل هذا الهجوم العنيف الذى أنصب على المسرحية وما تلاه من هجوم مماثل بعد ذلك . تدخل الأخ أحمد حمروش كمدير للمسرح القومى ليدلى برأيه الهادىء . ويدافع عن سبب تقديمه للمسرحية .

« لا شك أن لكل فنان الحق أن يختار لإنتاجه القطاع الذى يفضله وينظر إليه من الزاوية التى يفهمها بدراسته ووعيه. ونحن لا نستطيع أن نفرض على أى أديب من الأدباء أن يختار زاوية معينة لإنتاجه إذ أن كل ما نهدف إليه أن تكون المسرحيات ذات مستوى فنى جيد صالح للمسرح. ومسرحية سيما أونطة هى المسرحية الخامسة لنعمان عاشور . وقد اختار فيها ميدان السينما مجالا للمسرحية ولا شك أنه حر فى هذا الاختيار كما سبق أن ذكرت فى رأيى أنه استطاع أن يكشف من خلال هذه المسرحية عن كثير من عيوب هذا الوسط الفنى ومعنى هذا أنه بهذا العمل إنما يضع العيوب تحت أبصارنا لنعالجها ونتلافاها ولذلك فإنى أرى أن المسرحية تساند كل الذين يعملون من أجل نهضة السينما كفن له رسالة فى حياتنا . . المسرحية بصورتها التى ظهرت بها قد استكملت عناصر المسرحية الناجحة والدليل على ذلك أنها سجلت نجاحا قياسيا ليس من السهل إنكاره حتى من جانب النقاد الذين حملوا عليها ». إلى أن قال . . وكلمة أخيرة أقولها فى هذا الموضوع ، إن مسرحية سيما أونطة بناءة توافرت لها معظم العناصر التى توضح هدفها وتحدده كعمل فنى ناجح ! !

انطباعات النقاد

ويبقى بعد ذلك أن نستعرض آراء بعض النقاد الذين كتبوا عن المسرحية. قال الأخ أحمد عباس صالح . . « ومع أن سيما أونطة التزمت نفس المنهج الذى قام عليه مسرحه وتفيض حقاً بالحركة والحيوية التى تعودناها من نعمان عاشور . كذلك تفيض بالحوار السهل الطبع الصادق . بل لعل حوارها كان أكثر شفافية وعمقا من مسرحياته السابقة . فالشخصيات مصورة بأسلوب كاريكاتيرى يقربها أحيانا من شخصيات المهازل . . وقد ساقه موقف الإزدراء

العنيف للسينما إلى أن لا يحاول البحث عن قبس من خير فى نفوس هؤلاء الذين تناولتهم المسرحية ولذلك جاءت الشخصيات محددة تحديداً جامداً لا قلق فيه ولا تطور ولا دلالة واحدة على إمكان تطورهم وكأنهم يعيشون بعيداً عن أى مؤشرات خارجية أو داخلية » .

والواقع أن هـذا عين ما قصدت من تصويرى لشخصيات المسرحية على هذه الصورة . . لأن مثل هذا الأسلوب كان أعمق وأنسب ما يمكن أن يضع يدى وبالتالى يظهر الجمهور على حقيقة ما يجرى داخل هذا العالم الذى يسمونه هم أنفسهم « بالوسط السينمائى » وهو عالم خاص بهم وحدهم ظل ولا يزال منذ كتبت عنه حتى اليوم على حاله . . بدليل ما تزال السينما تدور فيه من إطارات مكررة واحـدة . . باتت موضع سخرية واستنكار الكل حتى مشاهديها .

ويتابع عباس صالح نقده « ولهذا لا تكاد تجد للمسرحية موضوعاً يحكى حدثاً ما أو واقعة من الوقائع . وعلى غير عادة نعمان فانه لم يكن جاداً فى تناوله للشخصيات . إذ ليس يكفى أن يكون النقد والسخرية التى وجهت للعاملين فى السينما صحيحاً أو صادقاً . وإنمـا يجب أن يكون مبنيا على أساس غير ذلك الأساس الذى استفـاده نعمان من خبرته بالسينمائيين من خلال عمله فى رقابة السينما بوزارة الثقافة. وقارن عباس بين المسرحية ومسرحية الكاتب الأمريكى أوديتس « السكين الضخمة » وهى مسرحية عن السينما الأمريكية . لـكنها تختلف بالفعل عن موضوع مسرحيتى . لأنها تراجيديا . ومسرحيتى كوميديا صارخة أقرب إلى الفارس .

وعلى كل ختم عباس نقده باتهامى اننى تعجلت كتابة المسرحية وكان يمـكن لو تأنيت فى كتابتها أن تـكون أقوى من ذلك بكثير .

وكتب ناقد باسم محمد لقمة . . « هذه مسرحية تتناول مشكلة السينما المصرية وتبين أسرار إنهيارها وتقدم حلولا حاسمة لعلاجها ولذلك فهى مسرحية أكبر من أن تزجى الفراغ وتسلى النـاس فهى تحمل التوجيه بجانب الترفيه وقد ارتفع المؤلف بشخصياتها إلى مستوى رفيع . ممـا يدل على أنه لا يكتب هكذا عفوا وإنما عن دراسة وتخطيط . وأخذ على الأخ لقمة « أن المسرحية مع ذلك محدودة الموضوع ونحن نضن على الأستاذ نعمان أن يكون من الـكتاب المحدودين . هذه همستى له فى أذنه. لأننا نقدر فنه المسرحى الذى سد به فراغا كبيراً فى المسرح المصرى وحسبه أنه ليس نسخة مكررة لغيره وأنه ذو سمة واضحة متميزة .

أما محمد دوارة . . فقد قال . . « إنها المحاولة الرابعة وهى خير من سابقاتها من ناحية التركيز وتحديد الفـكرة ومن ناحية الحركة . . ولـكنها خلت من القصة ومن البناء الدراماتيكى .

وكتب الصديق رشدى صالح يوميات مثيرة عن المسرحية « عرفته . . سريع الانفعال . سريع العاطفة يحمل على كتفيه هموم أبطاله . ويسير بأعباء رواياته بين الناس . . يتحدث إليهم وبخاصة ويسخر منهم ويعود إلى بيته . فيـكتب رواياته ويخلق أبطاله . . وإذا أشرق الصباح وركب الترام إلى عمله بدأ جولة جديدة مع هؤلاء الأبطال الخياليين الذين يوشك أن يرسمهم حبراً على ورق لينتقلوا بعـــد ذلك إلى شخصيات مسرحية تضحك الجمهور بعين وتبـكيهم بالعين الأخرى . وصديقنا يغضب أشد الغضب إذا قلنا أن مسرحياته تثير الضحك الخافت والعالى . . ربما لأنه يضيق بفـكره أنه طروب « خفيف الروح » ولـكن ماذا نصنع ونحن نعرفه مرحاً طروباً يقضى حياته على هـــذا الهامش العجيب من العواصف حيث يختلط الضحك بالبـكاء . . وتلتقى الفـكاهة بالمأساة .

كنت وإياه زميلين فى الدراسة الجامعية . . وكان كما يبدو حتى الآن سريع الانفعال طليق النفس يقسم ألا يقول لك كلمة واحدة . . وبعد لحظة يقول لك كل ما فى قلبه . . ذلك أن قلبه أقوى من شفته . . وعواطفه أقوى من خبثه . . وهذه الطبيعة السمحة الضاحكة الباكية تنهمر قبلات وابتسامات وسخريات . وحنانا وفراقاً مريراً عند ما يكتب رواياته المسرحية ليستمتع بها جمهور القاهرة ويراها جمهور الأقاليم فيصفقون بحماس للناس اللى تحت والناس اللى فوق والمغاطيس ثم هذه الرواية الرابعة « سيما أونطة » .

وعاش الكاتب كما جاءت به الحياة . . فلاحاً فى الكثير من تصرفاته . . فناناً فى الكثير أيضاً . . ساخراً هذه السخرية الخافتة التى يمتاز بها المصريون . يشنع على نفسه وعلى أصدقائه ويقترب من حالة الدموع عند ما تهدده الدموع بالانهمار . .

هو إذن طليق العاطفة لا يضع على قلبه حدوداً . . ويقول عن نفسه أنه لا يعرف كيف يلبس الياقة البيضاء المنشاة ولا يدرى كيف يشرب البيب . . ولو استطاع أن يمشى فى الشتاء والصيف مفتوح الصدر لسار به عارياً تضربه الريح وتشده حرارة الشمس . .

هذا الإنسان الذى لا تستطيع أن تعاديه هو بطل رواياته الأول . وعواطفه هى محور مسرحيـــاته . عواطفه الطازجة تغمرك مائة فى المائة . وليس من الضرورى أن تقنعك . .

عاش المؤلف ثمان سنوات فى بنك التسليف بين الجوالات وكان زملاءه قد جلسوا دونه فى كراسى الوظائف المحترمة . فلم يحقد . ولم يتحطم . بل انطلق يكتب ويكتب . . واشتغل فى الرقابة على السيناريو . فانشغل بمشكلة

السينما . هذه الصناعة الخطيرة الأهمية . . التى تشير إلى مسئوليات أكبر ومستقبل أفضل .

وكتب نعمان عاشور مسرحيته الرابعة عن هذا الميدان الزاخر فانتزع من الحياة نماذجه . . وأطلق عليها من عواطفه تياراً قوياً فغمرها . » وبعد حديث عن الشخصيات يتابع رشدى صالح فيقول « ولعل نعمان قد بلغ فى هذه الرواية ما لم يبلغه فى رواياته الثلاث السابقة من حبكة الموضوع ودقة فى رسم الشخصيات وتركيز فى الحوار وتنوع فى الوقفات والمشاهد المسرحية ».

ولكن المؤلف حرص كعادته المفضلة كسب رضاء فريق من النقاد . وأثار سخط فريق آخر . ولكن هذا السخط لم يقتحم تقدير الرواية وقيمتها . فإما أن الرواية تتناول أوضاعاً قديمة تخلصت منها السينما فأمر لا ينبغى أن يلغى قيمة المسرحية إذا كان صحيحاً . ولا يؤثر فيها إن كان غير صحيح لأن المهم دائماً هو الموضوع وطريقة الكاتب فى معالجته . وطريقته فى مفاجأة عواطفنا وتحريك خيالنا وتجسيد الحوار عن طريق شخصياته ومواقفه .

ويبقى أن نتوقع من الكاتب السير قدماً فى فنه فمسرحياته الأربع يعرفها الناس جيداً لأنها جزء من حياة فنان يغلبنا بتدفق عواطفه وصدق فنه .

وهذه وجهة نظر تمثل بعض الطوائف الشعبية العاملة التى ساهمت فى مناقشة المسرحية . . كتب صلاح أحمد على عن عمال ومستخدمى شركة مصر للنسج الرفيع بكفر الدوار . « إن الذين ثاروا ضد مسرحية سيما أونطة والذين ضجوا بالشكوى وطالبوا بمصادرتها ووقف تقديمها وقالوا أن مؤلفاً كنعمان عاشور كان لا يجب أن يكتبها . ليس لهم أى حق فى ذلك . وعليهم أن يعترفوا بضرورة خلق سينما نظيفة تثقف الجمهور بدل أن تخدعه . إننى بعد أن شاهدت

هذه المسرحية أرشحها لتقدم فى المدن والأرياف وفى الشوارع والأسواق حتى يعرف الشعب ما لم يكن يعرفه عن صناعة السينما فى بلادنا .

ثم تعالوا بعد ذلك إلى ما رجمنا به السيد عبد الفتاح البارودى . . فوصف المسرحية ذاتها بأنها أونطة . لأنها تحصيل حاصل . . وإننا جميعاً نعرف عن السينما كل ما قاله المؤلف وأكثر . . ولذلك فالرواية غير منطقية وغير دارمية وليس فيها إدراك للأصول المسرحية الخ . . وكان أكثر ما غاظه . أن بعضهم وصفنى بأنى فيلسوف فى حين أنى لست فيلسوفاً حتى ولو من باب التساهل فى استعمال الكلمة . ثم أن الاندفاع من جانب الجمهور لمشاهدة المسرحية يدل على تفاهة الجمهور لأنه هو نفس الجمهور الذى يقبل على الأفلام الأونطة التى أهاجمها . وهذه طبعاً أكبر مغالطة .

ثم تلاه الأخ سامى داود فى قائمة النقاد العديدين فقال ما مجمله أن المسرحية جاءت بعد أوانها . لأن ما يصوره نعمان عاشور من صور قاتمة بشعة قد بدأ يختفى من السينما . وختم كلمته بتهنئتى وتهنئة المسرح القومى لهذه الجرأة . وزعم أن المسرحية يشوبها عدم الحبكة التى تشوب كل مسرحياتى . وقال . . لكنها مع ذلك تعتبر أنجح المسرحيات المؤلفة هذا العام كله وإن كان نعمان لم يتفوق فيها على نفسه .

والظاهرة الملفتة فى نقد معظم الذين كتبوا عن المسرحية غير هؤلاء استعمال كلمة أونطة . كعناوين لكتاباتهم . فمثلا وصف المخرج كامل يوسف المسرحية بأنها أونطة فى أونطة . وقال عنها سعد الدين توفيق . توليفة أونطة وهكذا .

الغريب فى الأمر أن يشذ أنيس منصور فى هجومه اللاحق على كل مسرحياتى فتخف حدة كلماته على هذه المسرحية بالذات . فيختار لكلمته عنها

عنوانا هادئا « مسرحيـــة سيما أونطة لنعمان عاشور » ثم يروح يطعن في السينمائيين ويتمنى لأول مرة فيستحسن المسرحية ويصفها بأنها مسلية وفيها مشاهد كثيرة صادقة مضحكة وفيها شخصيات كثيرة مرسومة وناجحة . ثم يختتم كلمته ولا يزال نعمان عاشور أنجح مؤلفي المسرح وأخفهم دماً وهذا واضح من مسرحياته السابقة وفي هذه المسرحية التي كان يجب أن يسميها .. الناس اللي ورا الشاشة .

إيقــاف العــرض

ولا سبيل بعد ذلك إلى إيراد كل ما قيل عن المسرحية أو كتب عنها . ولـكن المهم أن ما من مخرج سينمائي أو منتج أفلام أو ممثـــل له شهرته إلا واحتج عليها وطعن في السماح بتمثيلها .. وظلت الحملة تتزايد ضد المسرحية حتى خرج المرحوم الدكتور مندور بمقال بياني عن موسم المسرح القومي لعام ١٩٥٨ — ١٩٥٩ ..

ليثبت نجاح المسرحية بالأرقام وبما أثارته من اهتمام واع بمحنة السينما . ثم طالب بوقف الحملة ضد المسرح القومي وضد المؤلف البارع الذي استطاع أن يخلق هذه الضجة لأنه لمس حقيقة الداء الـكامن في أهم المعبرات الشعبية . وحذر من أي محاولة للاستجابة لمثل هذه الأفواه الشرهة المسعوره التي تسعى إلى إيقاف ماء الموجه المسرحية التي تلف حياتنا الثقافية بما يزودها به نعمان عاشور من موضوعات واقعية . . ولمح المرحوم الدكتور مندور أن منع عرض المسرحية سيعتبر بالفعل بداية النـكسة التي تتطاول نحو تمييع تطورنا الفـكري والأدبي والفني . . ولا أدري أكان المرحوم الدكتور مندور يتنبأ بما سيحدث ؟ ! إذ

ما لبث الأمر بعدها عدة أيام حتى استدعانى وزير الثقافة وطلب إلى أن أتوجه للمسرح القومى وأعلن مديره بضرورة إيقاف عرض المسرحية . .

ولم يدهش حروش . . ولكنه طالبنى بالصمت إزاء مايحدث لأن هناك عناصر ذات نفوذ تسعى لمحاربة العرض بأساليب غير مفهومه . . وصمم على متابعة تقديم المسرحية . . وإن لم يدم ذلك إلا لأيام قليلة . . ومن يومها أصبحت فى نظر السادة السينمائيين عدوهم رقم واحد . . على أن الشىء الذى أفادنى بالفعل من سيما أونطة هو معاودة التفكير فى قضية الموضوع الواجب عرضه على المسرح . . لأنه إذا كان من حق الطوائف المهنية أن تحتج على تصوير أصحاب مهنها بالصورة التى يقدمها المؤلف بغية تصحيح أو العمل على تغييرها . . فإن السينما التى كتبت عنها لم تكن مهنة بل لم تكن مجرد صناعة . . بل أنها عملية استغلالية بحتة لجهاز لو أحسن توجيهه لكان من أكبر الأجهزة أثراً على الحياة العامة التى تنشد إصلاحها . . وبالذات بالنسبة لجماهيرنا الشعبية المحرومة من أبسط مقومات المعرفة . . وإلا فأين إذن ما كنا ندعوا إليه فى كل وقت وهو الحرص على تزويد الشعب بالفهم والوعى والمعرفة التى تمكنه من النضال فى سبيل خلق مستقبله وبناء حياة أفضل .

على أن الأمر لم يقف عند حد منع المسرحية وإنما تعداه إلى ما هو أبعد . ففى خلال الأيام الأخيرة التى أوقفت بعدها المسرحية تقاطر العديد من الوزراء وكبار رجال السلطة على مشاهدتها . . وبصورة غير مسبوقه . . وكأنهم كانوا مكلفين بذلك . . ليروا بأنفسهم إلى أى مدى بلغت الجرءة بالمسرح أن يتطاول على السادة السينمائيين . . وذات ليلة جاء جمع من الوزراء المركزيين الذين أوجدتهم ظروف الوحدة بيننا وبين سوريا . . وهى التى كانت قائمة أيامذاك . . وكان منهم وزير الثقافة المركزية وفى صحبته الدكتور سامى الدروبى . . وشاهد

المسرحية وأنا معهم فى البنوار . . أشرح وأحلل وأفسر . . وكلاهما يبدى إعجابه ويطرينى إطراء لم أسمع مثله . . وبعد أسبوعين فقط أستدعيت مرة أخرى إلى مكتب وزير الثقافة (الدكتور عكاشة) ليبغنى بأمر فصلى من وزارة الثقافة بل ومن خدمة الحكومة إطلاقاً . . بمقتضى قرار جمهورى صادر ومصدق عليه من وزير الثقافة المركزية الذى كان آخر من شاهد المسرحية فى صحبتى . . والقرار موقع منه وصادر من مكتبه قبل حضوره لمشاهدة المسرحية بأيام . .

مسرح الثورة

وطبيعى أن فصلى من الوزارة والعمل الحكومى إطلاقاً لم يكن بسبب المسرحية . . ولكن كانت له ظروفه السياسية التى سيأتى تفسيرها بعد أن نلم معكم وبكم إلمامة خاطفة بما كانت عليه حال المسرح . . إذ ما كاد يهل موسم ١٩٥٧ / ١٩٥٨ حتى بدأت تتقاطر المؤلفات على المسرح القومى . . كانت ظاهرة جديدة بالفعل . . ولكنها ليست ظاهرة مباغتة . لأن هذه المرحلة بالذات هى التى أوجدت معظم الكتاب الذين حملوا على أكتافهم لواء المسرح المحلى المصرى المؤلف الصميم . . وتطوروا به عبر السنين التالية . . فإلى جانب وجود رشاد رشدى فى المسرح الحركان هناك يوسف إدريس والفريد فرج وأنا معهم طبعاً . . وبدأ فتحى رضوان يتجه إلى المسرح ثم دخل لطفى الخولى بثقل اجتماعى وسياسى أكثر وضوحاً . . ولكن كانت المفاجأة أيضاً أن تقدم توفيق الحكيم بمسرحية جديدة هى التى حولت بالفعل مواقع الاختيار للمسار المسرحى الحقيقى وهى مسرحية الصفقة . . فلقد أدرك توفيق الحكيم بما له من ماض درامى حافل ووعى مسرحى غائر . . حقيقة التطور الذى أخذ يندفع إليه المسرح كتعبير اجتماعى ورؤية حضارية تقدمية . . فكان لابد له من أن يواكبه . .

لكن ماذا كانت طبيعة التطور ؟!

كانت طبيعته تتمثل فيما انبأت عنه لتبشر به .. مسرحيتي الأولى المغناطيس ثم دعمته مسرحيتي الثانية الناس اللى تحت . . مؤداها أن المسرح هو التعبير الحتمى الذى تحتاجه حياتنا الاجتماعية . . وهى حياة أنبثق من صراعاتها وأسفر عنها بالفعل .. قيام الثورة العرابية من بعد ذلك .. وكما كانت الرواية الطويلة هى التعبير الملائم لثورة ١٩١٩ . . مثلما كانت القصة القصيرة هى النذير المباشر للثورة الخابية فى عام ١٩٤٦ . . جاء المسرح أو بمعنى أوسع . . جاء التعبير الدرامى ليصبح أنسب ألوان التعبير الأدبى والفنى والفكرى الذى يمكن أن تنطق به تطورات حياتنا الاجتماعية فى أعقاب ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ . وكان من أبرز متطلبات هذا التعبير أن يكسب المسرح أعمالا جديدة نابعة مما تطورت إليه الحياة الاجتماعية بل والحياة الأدبية والفنية ذاتها . كان لابد من وجود مسرح يستمد قوامه من الواقع الحى الذى يعيشه الناس . بكل صراعاته ومتناقضاته وما يعج به من آلام وآمال وتطلعات . . وباللغة التى يستطيع النفاذ بها إلى أعمق أغوار الحياة الاجتماعية وحقائقها الموضوعية . . وليس فقط إلى أذهان المشاهدين وأسماعهم داخل صالات العرض . . وبكلمة واحدة . . مسرح اجتماعى واقعى يعالج القضايا والمشاكل الاجتماعية بلغة الحياة والناس الذين يعيشونها . وهى اللغة العامية . . .

وهذا ما وعاه توفيق الحكيم وما سجله بمسرحيته الصفقة . . التى عاد بها إلى واقع القرية . . وحاول أن يكتشف فيها ما أسماه « اللغة الثالثة » التى لا هى عربية فصحى ولا هى عامية خالصة . وهكذا ظهرت الصفقة فى موسم ١٩٥٨ لتواكب المنطلق الدرامى الجديد للحركة المسرحية الآخذة فى النمو والتى كان لا بد من انطلاقها فى تفاعل حتمى مع واقع الحياة كتعبير أساسى وضرورى

لخدمة التطور الثورى ودفعه . . طاقاته . . وفى ظل هذا الإطار كتبت مسرحيتى الناس اللى فوق . . ثم تلوتها بسيما أونطه كما أسلفت . بينما كانت تتقاطر الصفوة المتلاحقة من الكتاب الواقعيين ومنهم أيضاً فى هذه المرحلة المبكرة المرحوم ميخائيل رومان . . وإن لم تظهر أولى مسرحياته إلا بعد ذلك فكان فى وجودهم خير قوة لدعم وتقويم النشاط المسرحى المتفتح بمؤلفات واعية . .

وبذلك أصبح المسرح من ضرورات الثورة ولم يعد مجرد تعبير فنى . . وظهر هذا واضحاً بكل جلاء فيما خطه لطفى الخولى بمسرحيته قهوة « الملوك » وكانت مسرحيته سياسية خالصة قدمت فى موسم ١٩٥٨ أيضاً . فكأن المسرح والحال كذلك كان يختط مسيرة جديدة . وكان احتضان الثورة له يتزايد ويتلاحق بينما خلت الحياة المسرحية خارج أبواب ومقاعد المسرح القومى . . مسرح الدولة التى تسانده وزارة الثقافة . خلى من أى نشاط مسرحى له قيمة . فيما عدا ما كانت تتابعه الفرق التجارية . فرق القطاع الخاص كما سموها بعد ذلك . . وكان يمثلها مسرح إسماعيل ياسين وورثة الريحانى فى متابعة متصلة لتقديم نفس المقتبسات الفكاهية الهزلية التى قدمت من قبل وعادت لتقدم فى هذه الأيام وبعد انقضاء قرابة نصف قرن على وجود المسرح المؤلف .

فتوى الرجعية والمسرح

هنا تماماً . . وفى أعقاب موسم ١٩٥٩/٥٨ . . وفى ظل هذا الوضع . . تلزمنا وقفة . فبعد دفعه التأليف المسرحى الذى تحدثت عنها والتى أخذت تتلاحق مع بداية وجود مسرح متطور يرتبط بالواقع الحى ويعبر عن آلام الناس وآمالهم

ويحاول تحديد رؤية اجتماعية مستقبلية كما تبدى فى مسرحياتى ومسرحيات الزملاء الآخرين . . بدأت الرجعية التى كانت تتربص دائماً بالأوضاع جميعها التى أوجدها النمو الثورى . . بدأت ترى فى المسرح الجديد وما يعبر عنه ما يتناقض مع ثباتها وقيمها المندحرة . . ورؤيتها الفاقدة . . وثقافتها الهشة الراكدة . . خاصة بعد فشل العدوان الثلاثى . . لأنها رأت فى هذا الفشل فرصة مناسبة لتستعيد مقوماتها الأيديولوجية الضائعة . . والتى كان ضياعها أكثر وضوحاً فى مجال المسرح . . ذلك أن الرجعية اعتبرت بقواها المندحرة أن الانتصار على العدوان كان يعنى انتصارها . . ولقد استطاعت بالفعل ومن واقع ما خلفه لها الماضى الطويل من تمكن سياسى وهيمنة اجتماعية وسيطرة كلية على أجهزة التعبير .. ثم بفضل التردد أو ربما الصراع المحتدم فى أعلى مراقى السلطة حول تحديد مسار الثورة وهو الصراع الذى ظل عبد الناصر يهتف إبانه مراراً بما كان يسميـــه الحاجة إلى وضوح الرؤية . . وضرورة خلق أيدولوجية ثابتة للثورة . . استطاعت الرجعية بفضل هذه الظروف ومخافة أن تـكون معركة دحر العدوان التى قامت فيها قوى الحرية والديموقراطية والتقدم بدور أساسى . . فرصة لأن تـكسب هذه القوى أى حق أو شرعية فى القيام بدور مماثل داخل النشاط السياسى أو الاجتماعى القائم . . وكان لا بد أن تضرب الرجعية ضربتها الأولى .. فى الفصل بين الثورة والقوى الديموقراطية والعناصر القومية المشايعة لها . . وهكذا كانت الحملة الضارية على الديموقراطيين واليساريين وما تبعها من حملات الاعتقال والفصل . . التى لم ينجو منها كتاب المسرح . . الفريد فرج يوسف أدريس الخولى وغيرهم من المثقفين . . وكان نصيبى فيها الفصل من وزارة الثقافة .

كانت مسرحيتي سيما أونطه لا تزال تعرض على خشبة المسرح القومي . . حين طلب الزميل الصديق الأستاذ عبدالمنعم الصاوي وكان أيامها وكيلا لوزارة الثقافة أن أصحبه إلى مكتب الوزير في أمر هام وعاجل . . وأبدى الدكتور عكاشه أسفه البالغ . . وكنت أتولى أيامها رئاسة المكتب الفني . . وأبلغني بالقرار الجمهوري الصادر بفصلي من وظائف الحكومة . وأنه يعتقد من واقع خدماتي للمسرح أن هناك خطأ في تقدير موقفي . . ووعد بأنه سيسعى إلى تصحيحه . .

وأصدقكم القول أنني أمام هذا العنت الواضح كنت في غاية الحزن . . لأن كل كتاباتي منشورة في كتب أو تمثـــل على خشبات مسرح الدولة أمام الجماهير وليس لي أدنى نشاط سياسي خارج هذا الجهد .. كما أني كموظف كنت أقوم بالكثير من المهام لخدمة الأدب والأدباء . . فما الذي يدعو إلى مثل هذا التصرف معي !!

خرجت من الوزارة حزيناً وتوجهت إلى المسرح فكانت دهشتي أن استقبلني أحمد حمروش باسماً كعادته . . ولم يكن بلغه خبر فصلي من الخدمة . . فلما أنهيت إليه الموقف قام فاحتضني وانسابت دموعه وهو ينهنه في صوت غريب أدركت بعدها قوة العاطفة التي يخفيها حمروش وراء ابتسامته الهادئة الدائمة . . اهتز حمروش في أسى عميق بالغ لا أنساه فإذا أنا أنتفض حماساً . . وهو يمسح الدموع من مآقيه . . فجأة وجدتني أسيطر على نفسي وأتمالك وجودي وأحس بكياني . وأقول لكم الحق أنني لم أحزن لعملية الفصل نفسها بقدر ما حزنت على الموقف نفسه . . فقد كنت أعتصر شبابي وجهدي

وأنكر نفسي وأهب كل طاقتي لخدمة المسرح وفي سبيل خلق أعمال فنية جديدة ثم لا يكون جزائي من وراءها إلا مثل هذه الإهانة . . نعم !! كان فصلي من عملي بالنسبة لي بمثابة إهانة ولا يعني انقطاع الرزق . . لأن هذا الوطن ليس ملكا لأحد . . وأنا ابن بار لهذا الوطن . . اعتبرتها إهانة لكرامتي كفنان ولكياني كمواطن . . أما من ناحية حروش فقد ازداد حماسه لمتابعة سيا أو نطه مهما كانت العقبات . .

لكني لم أكن الوحيد الذي فصلت من وزارة الثقافة . . لقد كانت حركة تصفية عامة خرج فيها مثلي عدد غير قليل من الكتاب والفنانين والمفكرين . بينهم الدكتور لويس عوض والأخ حمدي غيث . . على أن المهم هو التبدل السريع الذي حدث بعد ذلك فقد أخذت تجتاح المسرح موجة من اللجان تحت شعار حماية الثورة ومقاومة النشاط الهدام الذي بدأ يستفحل في المسرح بالذات كما كانوا يتوهمون . . ونشطت مجالات عديدة أخرى لمحاولة طمس الأعمال الدرامية ذات القيمة واستبدالها بمترجمات ومقتبسات والعودة بسرعة إلى ريبورتوار الفرقة القومية القديمة . . وأسدل ستار من الفولاذ على المسرحيات المؤلفة جميعاً .

الردة المسرحية الأولى

وبينما خلى المسرح من أي فكر . . راحت الإذاعة تفتح أبوابها للمسلسلات الفكاهية الفارغة التي تبلورت حول جماعة من المضحكين تلاحق التعجيل بظهورهم . وكل بضاعتهم النكتة اللفظية والقافية الكلامية التي تهدف إلى تسلية الناس وإلهاءهم عن حقائق حياتهم . . وحول هذه الجماعة نبتت أو استنبتت

الجذور الأولى للتيار الكاسح الذى أضر بالمسرح والفكر المسرحى أبلغ الضرر على مدار المراحل اللاحقة .. وانتهى بالحركة المسرحية .. خاصة بعد ظهور التليفزيون .. إلى ما هى عليه اليوم . فيما أصبح يعرف ويسمى بالقطاع الخاص وهو يضم الشتات المتلاحقة من الهزليين الذين أنبتتهم برامج ساعة لقلبك وأشباهها .. وأطلقوا على المسرح كالذئاب الضارية لتفريغه من أى مضمون فكرى أو رسالة اجتماعية وإيقاف وتعطيل دوره كبؤرة إشعاع ثقافى ومركز تبلور حضارى .. وابتدأ من هذه الفترة أى فى أعقاب هذه الردة المسرحية الباكرة . ظلت عناصر التخلف والاستهتار والجهالة تسعى إلى مرحلة بعد أخرى لتغيير مسار الحركة المسرحية فتتحول بالنشاط المسرحى من نشاط إيجابى خلاق دافع قوامه أن المسرح مؤسسة ثقافية وخدمة عامة من الخدمات التى تقدمها الدولة لجماهير الشعب كالعلاج الصحى والتعليم المجانى . إلى نشاط سلبى هدام يتحول فيه المسرح إلى مجرد دار عرض تجارية تبيع الضحك للناس بأغلى الأسعار ..

● الطبيعة الحيوية للمسرح ●

أخذت الحركة المسرحية تتعثر بصورة واضحة وفتحت الأبواب أمام عناصر التخلف للانقضاض على المسرح من كل جانب .. ذلك أن المسرح كان هو المجال التعبيرى الوحيد البارز الذى بدأت تنصب فيه كافة الألوان الأدبية الأخرى .. كالقصة والرواية والشعر .. وأصبح بالنسبة لكل فنان صاحب قلم .. المجال التعبيرى الجديد لإنضاج وتطوير مواهبه وتفتح طاقاته على أوسع الآفاق الجماهيرية الحية ..

والواقع أن قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ . . وما صاحبها من تغيرات جذرية كانت بمثابة تجميع وتحقيق للأهداف الأصيلة الكامنة للنهضات المسرحية السابقة.. تلك التي بشر بها يعقوب صنوع على عهد الخديوى إسماعيل وجاء يحاول إيقاظها بعده عبد الله النديم على عهد الثورة العرابية .. ثم انتعشت فى ثورية عارمة إبان ثورة ١٩١٩ وفى أعقابها .. وتبددت وامتدت وانيه الاتجاه فى خيط رفيع .. عند الحكيم وفى مسرحيات الريحانى بمدلولاتها الاجتماعية المحدودة .. فلما جاءت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .. وأسفرت عن القضاء على الإقطاع والملكية وحققت الجلاء وبدأت تخطو خطواتها الأولى نحو التصنيع .. كان لا بد من وجود التعبير الدرامى القادر على استيعاب مثل هذه الأهداف بكل امتداداتها من الماضى وبكل أبعادها المستقبلية .. لأن التعبير الدرامى وحده — هو التعبير المبلور الراكز الذى يستطيع أن يستوعب التغيرات الجذرية الكاسحة ويدعوا إليها ويدفع إلى تحقيقها .. فضلا عن أنه التعبير الوحيد الأكيد أيضاً .. الذى لم تكن قد أدركته بعد الألوان الأدبية المستحدثة عندنا .. فى حياتنا الأدبية .. وهى ألوان اعتمدت كلها على التصوير والسرد كما فى الشعر والرواية والقصة القصيرة . ولم تعتمد على المعالجة الجدلية الموضوعية لحقائق الواقع الحى فى تغيرها المتلاحق الدائم المتجدد الذى لا يمكن لغير الدراما .. والمسرح بالذات .. النطق به .. هذا إلى جانب طبيعة المسرح نفسه كمؤسسه تقوم على التجاوب الحى المباشر مع الجماهير الحية .. فهو جزء من كيان المجتمع .. يتفاعل فى داخله ليأخذ منه ويركز حصيلته فى قالب العرض الذى يحقق رؤياه وصورته المثلى .. ثم يعود بتحقق العرض إلى طرحها لتصبح بما فيها من قيم ومثل وتطلعات .. وكأنها مولدات الطاقة الجماهيرية التى تنبعث منها حركة المجتمع ويقوم عليها بناءه .. ومن هنا تأتى قيمة المسرح

وأهميته كدافع حي من دوافع التطور لا يلزم أن ينطلق داخل المجتمع إلى أبعد مما يراد له .. أو إلى أبعد مما يمكن أن تتطلبه الحاجة منه وتطيقه الحاجة إليه ولذلك تسعى قوى التخلف والجمود دائماً إلى كبح جماح المسرح والسيطرة عليه ..

● في الشارع ●

أمضيت أربعة شهور بعد فصلي من خدمة الحكومة وأنا غارق في دوامات من الحيرة .. كنت قد تعودت على الوظيفة والمرتب الثابت المضمون .. ولم أكن أعرف مهنة أو عملا غير الكتابة .. وقد حرمت على الكتابة في كل المجالات !!! وظللت فترة أتردد بين طرق أبواب المسئولين وبين محاولة الخروج من الوطن .. وهو مخرج كان مستحيلا في تلك الأيام .. ولا يتفق بحال مع عبادتي لأرض مصر .. وتمنيت لو أنهم كانوا قد قبضوا على أو اعتقلوني مع الزملاء والأصدقاء من الكتاب والمفكرين الآخرين .. ولكن الأيام كانت تسير ببطء وحاجتي إلى المال تشتد وتتضاعف خاصة ولم أكن قد تسلمت بعد المكافأة المخصصة عن مدة الخدمة ..

أذكر في اليوم التالي لإعلان فصلي مباشرة . أن تلقيت مكالمة تليفونية . كان المتحدث الصديق الكبير الوفي .. نجيب محفوظ .. وهتف الرجل بي ألا أنزعج أو أغضب وعرض على أن يساعدني بكل ما أوتي من قوة .. وشكرته لهذه العاطفة بل لهذه الشجاعة .. فقد انقطع عن زيارتي بعدها الكثير من أقرب الأصدقاء .. وكأني وباء أو مرض .. يجب تحاشيه والبعد عنه .. ولم يقف بجانبي مع نجيب محفوظ بوفائه المعهود .. غير المرحوم الدكتور مندور فبعد ساعات من مكالمة نجيب محفوظ المشجعة الساخطة على ما يحدث .. فوجئت

بالسنى سواق الدكتور مندور يطلب إلى النزول معه للدكتور . لأنه كان فى انتظارى تحت داخل عربته . وبدون أن يترك لى الفرصة .. أمسك بى لإنزالى معه لأن الدكتور لا يستطيع الصعود إلى مسكنى فى الطابق الخامس .. ونزلت بالبيجامة فقابلنى مندور واقفاً مترقباً وأخذنى بالحضن وقبلنى وكأنهم على وشك أن يشنقونى !! ...

دفع بى مندور إلى داخل عربته ثم أخرج دفتر شيكاته .. ووقع على شيك منه وترك المبلغ على بياض .. وكذلك التاريخ لإملاءه وأخذ ما أحتاج من حسابه . وعبثاً حاولت أن أفهمه أننى لم أصل بعد إلى شىء من هذا الذى يتوهم .. وهو ألا أجد ما أعيش به « خد لغاية ماتفرج .. وحتفرج .. انت مش شوية .. هو احنا عندنا فى المسرح حد غيرك .. ماظهرش !! مين حيكتب لنا اللى انت بتكتبه » !! .

ورددت له الشيك فى امتنان والدموع تطفر من عينى .. ولم يقبله إلا بعد عناء شديد وبعد أن أقسمت له أننى أقوى مما يتصور .. ولكنه استحلفنى إذا احتجت إلى شىء ألا أتردد فى طلبه منه وبالتليفون .. وما يهمكش حتى ولو كان التليفون مراقب .. كلمنى .. ولم يتركنى مندور إلا بعد أن وعدته بالاتصال الدائم به ووعد هو بلقائى دائماً .. ثم جاءته فكرة .. وهى أن ألجأ إلى أحد من المسئولين .. فصرخت فى وجهه .. أنا .. يا دكتور .. وأى مسئول يمكن أن أسأله .. كانت المسألة بالنسبة لى مسألة كرامة وطنية أكثر منها تعرضاً للعسف والإرهاب وما أشبه ..

بعد ذلك بشهور تسلمت المكافأة الخاصة بمدة الخدمة .. وانصرفت إلى محاولة البحث عن عمل .. وكانت هذه الحملة المحمومة على الكتاب والمفكرين تحت ستار مقاومة المبادىء الهدامة .. قد بدأت تخف .. وجاءنى رسول من

العاملين بجريدة الجمهورية يخبرنى بأن فى إمكانى العمل بها سيما وأنا من محرريها الأوائل .. ولكنى أبيت حتى يطلبونى للعمل .. بعدها التحقت بالجمهورية .. ولا أدرى كيف حدث ذلك .. لكن يبدو أن الأوامر كانت قد صدرت بتشغيلى إذ دعيت إلى حجرة الأستاذ كامل الشناوى الذى أبدى أسفه لما حدث وأنه لا يتصور أن يحدث معى مثل ذلك الذى حدث وأنا صاحب « الناسين » يقصد كما قال « اللى تحت .. واللى فوق مع بعض » وبدأت الكتابة فى الجمهورية وفى مجلات دار التحرير الأخرى .. ولكن بدون توقيع واستمر ذلك الحال قرابة عام حتى أمكن الحصول على إذن للسماح لى بإمضاء ما أكتبه بتوقيعى ..

إستئناف الكتابة للمسرح

كانت فترة قاسية بالفعل .. أفقدتنى بعض توازنى .. ولكنها لم توقفنى نهائياً عن الكتابة للمسرح .. وبعد أن فشلت الجهود التى بذلت لمحاولة إيجاد مسرحيات مؤلفة وسرعة تفريخ مؤلفين جدد آخرين المسرح القومى - وسقطت المسرحيات المفتعلة التى أخرجت للطعن فى المبادىء الهدامة كما كانوا يسمونها .. ولم تفلح المقتبسات التى أخذت من أعمال فاشلة مشبوهة لكتاب رجعيين ومعادين للديموقراطية .. بفضل الوعى الذى كانت قد اكتسبته الجماهير من ظهور ونجاح المؤلفات المحلية السابقة .. كان لابد للمسرح من أن يتابع العودة إلى هذه المؤلفات ويضيف إليها مؤلفات جديدة .. وعاد المسرح القومى ليتابع عرض مسرحيتى الناس اللى فوق ويعيد تقديم سيما أونطة .. بينما مسرحيتى الناس اللى تحت تقدمها بكل حماس .. كافة فرق الهواه الموجودة فى تلك الفترة

سواءاً فى داخل الكليات الجامعية أو بواسطة فرق النقابات العالية والهيئات المهنيــة ..

جنس أو صنف الحريم

وفى ظل هذا الوضع شرعت فى كتابة مسرحية جديدة . وشجعنى على ذلك ما أبداه حمروش من تمام الاستعداد لعرضها على خشبات المسرح القومى كمسرحية الافتتاح للموسم الرابع من مواسم افتتاحى المتصل لعروضه وظللت أتردد بين الإحجام والإقدام حتى كانت ليلة فرغت فيها من قراءة بحث طريف عن مشكلة الزواج بأكثر من واحدة .. وكانت قضيــة الطلاق وتعدد الزوجات أيامها مثاره على نطاق واسع .. فألهمنى ذلك إلى محاولة طرق الموضوع . لماذا لا أكتب فكاهة كوميدية عن مثل هذه المشكلة ؟! إنها من المشاكل الاجتماعيــة الحادة !! وتــكاد تفوق فى حدتها وجدتها بالنسبة للمسرح .. مشكلة الحماة التقليدية وصراعها مع زوج ابنتها التى لا تــكاد تخلو منها مسرحية من التى يقدمها الريحانى أو إسماعيل ياسين .. ثم أنى أستطيع من خلال معالجة مثل هذا الوضع أن أخلق الكثير من المواقف ذات الدلالة الاجتماعية .. ولا أبتعد كثيراً عن التحليلات الطبقية التى أخذت نفسى بها من البداية .

هكذا شرعت فى كتابة « جنس الحريم » كما سميتها . لكن الفترة التى أعيشها والظروف التى تحيطنى كانت غير مشجعــة إطلاقاً على أى كتابة مسرحية .. وهذه أيضاً سمة من سمات المسرح .. فأنت لا تستطيع أن تكتب له إلا فى ظل أوضاع ثقافية حية .. لأن انعدام الحياة الثقافية يؤدى بدوره إلى انعدام التأليف .. لكننى كنت فى حاجة إلى الاستمرار .. وأن أغرق

نفسى فيما يشغلنى ، ولا أنقطع عن الفن الذى أصبح كل حياتى : ولذلك فما أن انتهى الصيف وأقبل الموسم المسرحى حتى كنت قد فرغت من كتابة « صنف الحريم » وهو الإسم الذى رجحه وزير الثقافة ليكون عنواناً على المسرحية .. بدلا من جنس الحريم .

ومع أن المسرحية لم تكن خالية من أفكارى الأساسية ونظرتى الاجتماعية الثابتة إلا أنها كانت بالطبع أخف نبرة فى إبرازى لجوانب الصراع الطبقى وحقيقته . . وقد تكفل بإخراجها المرحوم الأستاذ فتوح نشاطى . . إذ كنت قد وعدته أكثر من مرة بها . . فلما انتهيت من النص سلمته له مباشرة .. وجاءنى الرجل بعد قراءتها ليهنئنى بها مطرياً هذا اللون الاجتماعى الجديد من الكوميديا الهادفة التى اتجهت إليه . . ويطمئنى إلى أنه وضع مشروعاً مبتكراً لإخراجها فى قالب جديد . ونجحت المسرحية من ناحية الجمهور ولكنها قوبلت بحملة صارخة من الفلول المتبقية للكتابة فى الصحف باسم النقد . وكان الهجوم فى معظمه لا ينصب على المسرحية فى حد ذاتها وإنما ينصب على شخصى ومحاولة تسفيه أعمالى خاصة من جانب الذين تعودوا على ذلك من قبل بالإضافة إلى المجموعات الأخرى التى دفع بها على صفحات الجرائد والمجلات لتأخذ مكان من عتقلوا أو سجنوا ولتقوم بالحملة على كل فكر أو فن يحمل أقل بذرة واعية تدعو إلى التقدم .

« وقدفطن إلى هذا الوضع المرحوم فتوح نشاطى . فسجل فى مذكراته !! ولقد هوجمت صنف الحريم كما لم تهاجم مسرحية أخرى مع أنها فى مستواها لم تكن أقل قيمة ولا أقل نجاحاً من بقية المسرحيات . . وكأن كاتبها لم يكن نعمان عاشور . . صاحب الفضل الأكبر على المسرح المصرى المعاصر باتجاهه الاجتماعى الواقعى . . »

وهكذا انطفأت جذوة الحياة الثقافية لفترة وتكالبت قوى الرجعية والتخلف والجهالة على الحركة المسرحية كأوفى المعبرات التى واكبت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ منذ بدايتها . . ولكن الاندفاعة الثورية الأصيلة رغم هذا التعثر . . أخذت على أوائل الستينات تتبلور حول أيديولوجية اجتماعية واضحة قوامها ما أخذ ينادى به عبد الناصر من حتمية الحل الاشتراكى كأصل وأساس فى تحرير مصر وبناء مستقبلها .

وعاد التعبير الدرامى بعد الستينات ليواكب حياتنا الثورية النابعة المتطورة على الدوام . . خاصة بعد صدور القرارات الاشتراكية وأن يكن فى ظل سطوة العناصر المتلاحقة من عناصر الردة والتخلف التى أخذت تترصد الحركة المسرحية وتنقض على مسيرتها فى كل خطوة خطتها ولا تزال تخطوها حتى يومنا هذا بعد أن انصرم ربع قرن وأصبحنا على مشارف الربع الأخير من القرن العشرين .

(تم بحمد الله وحسن توفيقه)

كتب للمؤلف

قصص قصيرة :

حواديت عم فرج — المجموعة الأولى

ذوانيس — المجموعة الثانية

سباق مع الصاروخ — المجموعة الثالثة

تراجم أدبية :

فتيان الحرية ...

صور من البطولة والأبطال

بطولات مصرية

مسرحيات :

الناس اللى تحت

الناس اللى فوق

سيما أونطه

جنس الحريم

وابور الطحين

عطوه افندى قطاع عام

عيلة الدوغرى

بلاد بره

سر السكون

الجيل الطالع

بشير التقدم — أو رفاعه الطهطاوى

مسرح نعمان عاشور : (المجلد الأول)

المغناطيس — الناس اللى تحت — الناس اللى فوق — سيما أونطه — جنس الحريم

تحت الطبع :

مسرح نعمان عاشور (المجلد الثانى)

برج المدابغ

الناشر
القاهرة للثقافة العربية
٦٢ شارع الجمهورية — القاهرة
ت : ٩١٣٣٩٩ — س.ت ١٦٧٩٣٢

أودع بدار الكتب والوثائق القومية تحت رقم ٢٥٩٤ / ١٩٧٥

دار مأمون للطباعة
شارع خيرت (درب البنق) ت : ٢١٢١٨

هذا كتاب

لايخص هذا الكتاب حياة صاحبه كما قد يبدو من عنوانه . ولا يخص منطلقه كفنان مسرحى .. ولكنه كتاب يسجل به نعمان عاشور كمثقف مصرى .. تفاعله مع الحياة الواقعية للمجتمع المصرى كما عاشها جيل بأسره .

والكتاب يقدم من خلال المكونات الثقافية للجيل الذى خرج منه كاتبه .. صوراً متلاحقة للمقومات الفكرية التى دفعت به إلى الاتجاه للمسرح .. والدور الذى لعبه فى خلق وإنهاض الحركة المسرحية المعاصرة التى واكبت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .. كأوفى تعبير أدبى وفنى وفكرى لها ..

الثمن ١٢٥ قرش

القاهرة للثقافة العربية
٦٢ شارع الجمهورية
القاهرة ت ٩١٣٣٩٩